Brecht Liederbuch

Herausgegeben und kommentiert
von Fritz Hennenberg

suhrkamp
taschenbuch

Brecht-Liederbuch

Herausgegeben und kommentiert von Fritz Hennenberg

Suhrkamp

Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
1. Auflage 1984
© Henschelverlag Kunst und Gesellschaft,
DDR-Berlin 1984
Alle Rechte vorbehalten

Copyright © für die Gedichte von Bertolt Brecht
Aus den Bänden I–VII der »Gedichte« Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main 1960, 1961, 1964
Für die Bände VIII, IX, X
Copyright © Stefan S. Brecht 1965, 1976
Für bisher unveröffentlichte Texte/Kompositionen
von Bertolt Brecht
Copyright © Stefan S. Brecht 1984
Alle Rechte vorbehalten durch Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main

Der Abdruck der Kompositionen erfolgt
mit freundlicher Genehmigung von:
Ruth Berghaus, Berlin
Bote & Bock, Berlin (West) und Wiesbaden
Hertha Bruinier, Wiesbaden
Edition Peters, Leipzig
Kurt Schwaen, Berlin
Universal Edition, Wien
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig
Gertie Wagner-Régeny

suhrkamp taschenbuch 1216
Erste Auflage 1985
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des
öffentlichen Vortrags, der Übertragung durch
Rundfunk oder Fernsehen und der
Übersetzung, auch einzelner Teile.
Druck: Ebner Ulm · Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

2 3 4 5 6 7 – 01 00 99 98 97 96

Schon als Schüler hatte er seine Klampfe, malte Kreuze auf und zwischen selbst vorgezeichnete Linien, um die eigenen Melodien, etwa zum *Bitteren Liebeslied* oder zum *Lied der Galgenvögel*, festzuhalten. Das *Brecht-Liederbuch* umfaßt aber nicht nur solche Arbeiten des Liedermachers Brecht aus frühen Jahren, sondern auch Kompositionen von Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau, von Rudolf Wagner-Régeny und Kurt Schwaen, nicht zuletzt vom in Vergessenheit geratenen Franz S. Bruinier, dem ersten der Musiker, die mit Brecht direkt zusammengearbeitet haben und auf die sich die hier zusammengetragenen Noten (teils für Gitarre, teils für Klavier und Gesangsstimmen) konzentrieren. Dazu gehören eigenständige Songs wie der vom *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde* und eine Vielzahl von Kinderliedern, das von der *Mutter Beimlein* wie das *Vom Kind, das sich nicht waschen wollte*, dazu gehören aber genauso die Songs aus den Opern und Stücken.

Fritz Hennenberg, 1932 in Döbeln/Sachsen geboren, studierte Chordirigieren, Musikwissenschaft, Ethnologie und Philosophie in Dresden und Leipzig. Er lehrt als Musikwissenschaftler in Leipzig. Seit der Begegnung mit Paul Dessau 1957 unterhielt er zu ihm enge Kontakte. Daraus entstanden u. a. die Bücher *Dessau/Brecht. Musikalische Arbeiten* (1963), *Paul Dessau. Eine Biographie* (1965). Weitere Publikationen: *Das Leipziger Gewandhaus, Wolfgang Amadeus Mozart* u. a.

suhrkamp taschenbuch 1216

Inhalt

Aus: Lieder zur Klampfe 357
1 Ein bitteres Liebeslied (Brecht) 1 358
2 Lied der müden Empörer (Brecht) 2 358
3 Lied von Liebe (Brecht) 3 359
4 Baals Lied (Brecht) 4 359
5 Kleines Lied (Brecht) 5 360
6 Lied der Galgenvögel (Brecht) 6 360

Aus: Hauspostille (Taschenpostille) 360
7 Legende vom toten Soldaten (Brecht) 8 362
8 Legende vom toten Soldaten (Brecht, Fassung Ernst Busch) 10 362
9 Der Choral vom Manne Baal (Brecht) 12 365
10 Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde (Brecht) 14 367
11 Ballade von den Seeräubern (Brecht) 16 368
12 Mahagonnygesang Nr. 1 (Brecht) 20 372
13 Mahagonnygesang Nr. 2 (Brecht) 21 372
14 Mahagonnygesang Nr. 3 (Brecht) 24 373

15 Der Mann-ist-Mann-Song (Brecht) 28 373
16 Barbara-Song (Brecht) 32 375
17 Die Seeräuber-Jenny (Brecht) 36 376
18 Erinnerung an die Marie A. (Brecht/Bruinier) 42 376
19 Ballade vom Weib und dem Soldaten (Brecht/Bruinier) 44 379
20 Erinnerung an die Marie A. (Bruinier) 46 379
21 Ballade von der Hanna Cash (Bruinier) 48 380

Aus: Die Dreigroschenoper 380
22 Die Moritat vom Mackie Messer (Weill) 51 386
23 Die Seeräuber-Jenny (Weill) 56 390
24 Der Kanonen-Song (Weill) 60 391
25 Der Barbara-Song (Weill) 62 393
26 Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit (Weill) 70 395
27 Die Zuhälterballade (Weill) 72 395
28 Die Ballade vom angenehmen Leben (Weill) 75 397
29 Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (Weill) 81 399

Aus: Happy End 400
30 Der Bilbao-Song (Weill) 84 402
31 Der Matrosen-Song (Weill) 88 403
32 Der Song von Mandelay (Weill) 102 404
33 Das Lied vom Surabaya-Johnny (Weill) 106 404
34 Das Lied von der harten Nuß (Weill) 111 408

Aus: Das Berliner Requiem 408
35 Die Ballade vom ertrunkenen Mädchen (Weill) 114 410
36 Zu Potsdam unter den Eichen (Weill) 118 411

Aus: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 411
37 Denn wie man sich bettet, so liegt man (Weill) 122 413

Aus: Die Mutter 414
38 Lob des Lernens (Eisler) 125 416
39 Im Gefängnis zu singen (Eisler) 130 417

Aus: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe 418
40 Die Ballade vom Wasserrad (Eisler) 135 420
41 Lied von der belebenden Wirkung des Geldes (Eisler) 142 422
42 Das »Vielleicht«-Lied (Eisler) 150 424

Aus: Schweyk im zweiten Weltkrieg 424
43 Das Lied vom Weib des Nazisoldaten (Eisler) 152 426

Aus: Mutter Courage und ihre Kinder 427
44 Lied der Mutter Courage (Dessau) 157 430
45 Lied von der großen Kapitulation (Dessau) 160 433
46 Lied des Pfeifenpieter (Dessau) 166 434

Aus: Der gute Mensch von Sezuan 435
47 Das Lied vom Rauch (Dessau) 168 437
48 Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag (Dessau) 170 437
49 Lied vom achten Elefanten (Dessau) 175 438

Aus: Herr Puntila und sein Knecht Matti 439
50 Das Lied vom Förster und der schönen Gräfin (Dessau) 180 439

Aus: Mann ist Mann 440
51 Der Song von Witwe Begbicks Trinksalon (Dessau) 182 442
52 Das Lied vom Fluß der Dinge (Dessau) 187 443
53 Der Mann-ist-Mann-Song (Dessau) 188 444

Aus: Der kaukasische Kreidekreis 445
54 Vier Generäle zogen nach Iran (Dessau) 192 447
55 Lied auf den Azdak (Dessau) 194 448

Aus: Pauken und Trompeten 448
56 Lied der Melinda (Wagner-Régeny) 196 449
57 Lied der Kompanie (Wagner-Régeny) 198 449

58 Ballade vom Soldaten (Eisler) 200 450
59 Solidaritätslied (Eisler) 204 451
60 O Falladah, die du hangest! (Eisler) 207 456

Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter 457
61 Als ich dich in meinem Leib trug (Eisler) 212 458
62 Als ich dich gebar (Eisler) 214 458
63 Ich hab dich ausgetragen (Eisler) 216 459
64 Mein Sohn, was immer auch aus dir werde (Eisler) 218 459

65 Die Ballade vom Baum und den Ästen (Eisler) 222 460
66 Das Einheitsfrontlied (Eisler) 226 460
67 Resolution (Eisler) 228 463
68 Ballade von der »Judenhure« Marie Sanders (Eisler) 230 464

Aus: Kinderlieder 465
69 Mutter Beimlein (Eisler) 234 466
70 Bettellied (Eisler) 235 466

An die Nachgeborenen 467
71 Elegie 1939 (Eisler) 238 469
72 Elegie I (Eisler) 242 469
73 Elegie II: An die Überlebenden (Eisler) 246 470
74 An die Nachgeborenen I (Eisler) 249 470
75 An die Nachgeborenen II (Eisler) 252 471

Aus: Hollywooder Liederbuch 471
76 An den kleinen Radioapparat (Eisler) 254 473
77 Über den Selbstmord (Eisler) 256 474
78 Der Kirschdieb (Eisler) 258 474
79 Hotelzimmer 1942 (Eisler) 260 474
80 Vom Sprengen des Gartens (Eisler) 262 475
81 Die Heimkehr (Eisler) 264 476

Aus: Neue Kinderlieder 477
82 Friedenslied (Eisler) 266 477
83 Das Lied vom kriegerischen Lehrer (Eisler) 270 478
84 Die Pappel vom Karlsplatz (Eisler) 272 479

85 Und ich werde nicht mehr sehen das Land, aus dem ich gekommen bin (Eisler) 273 479
86 Und es sind die finstern Zeiten (Eisler) 275 480
87 Ardens sed virens (Eisler) 276 480
88 Die haltbare Graugans (Eisler) 277 481
89 Der Pflaumenbaum (Eisler) 280 481
90 Motto: Auf einen chinesischen Theewurzellöwen (Eisler) 282 482
91 Lied einer deutschen Mutter (Dessau) 283 483
92 Aufbaulied der FDJ (Dessau) 288 484
93 Zukunftslied (Dessau) 290 485

Fünf Kinderlieder 486
94 Vom Kind, das sich nicht waschen wollte (Dessau) 292 487

95 Der Pflaumenbaum (Dessau) 294 488
96 Kleines Bettellied (Dessau) 296 488
97 Mein Bruder war ein Flieger (Dessau) 298 488
98 Der Gottseibeiuns (Dessau) 300 489

Aus: Herrnburger Bericht 489
99 Bitten der Kinder (Dessau) 306 490

Vier Liebeslieder 490
100 Als ich nachher von dir ging (Dessau) 308 490
101 Lied einer Liebenden (Dessau) 310 491
102 Sieben Rosen hat der Strauch (Dessau) 312 491
103 Die Liebste gab mir einen Zweig (Dessau) 313 491

104 An meine Landsleute (Dessau) 314 491
105 Kleines Lied (Dessau) 318 492

Aus: Tierverse 492
106 Das Schwein (Dessau) 320 493
107 Der Elefant (Dessau) 321 493
108 Der Adler (Dessau) 322 494
109 Das Pferd (Dessau) 323 494
110 Die Kellerassel (Dessau) 324 494

111 General, dein Tank ist ein starker Wagen (Dessau) 326 494
112 Spruch (Dessau) 329 495

Aus: Lieder auf Worte von Bertolt Brecht 495
113 Von der Freundlichkeit der Welt (Wagner-Régeny) 330 496
114 Von der Freundlichkeit der Welt und Gegenlied (Wagner-Régeny) 332 497
115 Vom Glück des Gebens (Wagner-Régeny) 335 497
116 Gegen Verführung (Wagner-Régeny) 336 497
117 Räuberlied (Wagner-Régeny) 338 498
118 Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten (Wagner-Régeny) 341 499

119 Liebeslied aus einer schlechten Zeit (Schwaen) 347 499
120 Über den Schnapsgenuß (Schwaen) 350 500
121 Wohin zieht ihr? (Schwaen) 351 500

Anmerkungen 501

Literaturverzeichnis 520

Alphabetisches Register der Titel und Textanfänge 530

Zu dieser Ausgabe

Im Titel dieses Liederbuchs steht *Brecht*. Eine Notensammlung, die vom Verfasser der Texte ausgeht, läuft Gefahr, ein Durcheinander der Stile und Handschriften zu sein; hier aber ist ein Bezug gegeben, den die Musik, bei aller Unterschiedlichkeit, in ihrer *Haltung* beachtet. Brecht war für seine Komponisten mehr als ein Lieferant von Texten: Er suchte das Gespräch mit ihnen, empfahl seine musikalischen Vorstellungen, schätzte andererseits Einspruch und Kritik. Er konnte gutes, wenn auch eigenwilliges musikalisches Verständnis ins Feld führen und sogar handwerkliche Fertigkeiten vorzeigen. Er hatte das Glück, Musiker zu finden, die für seine Ansichten ohnehin anfällig waren und die ihm folgten, ohne sich dabei zu verleugnen, sondern, im Gegenteil, an künstlerischem Charakter gewannen. Und das in einer Gattung, die seit Beginn dieses Jahrhunderts weitgehend verfallen war: dem Lied.

Die Erneuerung mußte vom Text her ansetzen. Brecht entdeckte alten Volksbrauch für sich: Ballade, Moritat, Volkslied – alles Gattungen, die die gestandene Poetik als trivial verachtete. Die Vorbilder, die er sich, aus historischer Tiefe wie aus der Gegenwart, in der Weltliteratur suchte, lagen abseits der klassischen Linie. In provokanter Abkehr von Idealisierung und Bildungsstolz bestand er auf der Funktion von Lyrik als einem nützlichen Gebrauchsgegenstand. Sie sollte womöglich handlich und praktisch, fordernd und durchaus mit Gewinn, nicht zuletzt genußvoll, eine Lehre vermitteln.

Der angestrebte Gebrauchswert lenkte auf die Wiederbelebung von Lyrik als Gesang, und zwar jedermann zugänglichem. Der Zweck mußte sich in der Form niederschlagen: Faßlichkeit und Sangbarkeit waren zu beachten. Die Modelle dazu waren längst geschaffen, aber in die Banalsphäre abgesunken. Brecht erneuerte ihren Anspruch als Dichtung.

Er holte sich Anregung vom Jahrmarkt und vom Kabarett, das, aus Frankreich eingeführt, seit der Jahrhundertwende als »Brettl« Furore machte. Auch amerikanische musikalische Importe, sprunghaft ansteigend seit dem ersten Weltkrieg, übten ihren Einfluß aus; die verschiedenen Elemente vermischten sich in einer Gattung, die zu einem Markenzeichen Brechts und seiner Komponisten wurde: dem Song.

Brecht, musikalisch talentiert, wenn auch technisch nur bescheiden bewandert, schrieb sich seine ersten Melodien selber. Er setzte Lieder zur Klampfe (und nannte so auch eine fragmentarische, bisher nicht veröffentlichte Notensammlung), gab seinem ersten Gedichtbuch, der »Hauspostille«, »Gesangsnoten« mit eigenen Weisen bei und sorgte in seinen ersten Theaterstücken selbst für die Musik. Das »Brecht-Liederbuch« bringt in der ersten Abteilung eine Auswahl der Brechtschen Vertonungen, darunter mehrere bisher nur als Manuskript vorliegende. Die Lieder sind meist einstimmig überliefert; für unsere Sammlung schrieb Kurt Schwaen die Begleitsätze.

Das »Brecht-Liederbuch« beschränkt sich auf eigene Vertonungen Brechts und solche von Musikern, die mit ihm in persönlichem Austausch standen. Legionen von Komponisten haben sich an Brecht versucht, mit mehr oder weniger Glück und Erfolg; hier zu sondieren hätte eine umfassende internationale Bibliographie bedingt*, hätte wohl auch zu manchem strittigen Urteil geführt und nicht zuletzt die Anbietung des Authentischen allzusehr beschränkt. Denn selbst jene Komponisten, die mit der Zustimmung Brechts arbeiteten, die ihre Arbeiten mit ihm diskutierten, von seinen musikalischen Vorstellungen ausgingen, sogar hin und wieder seine melodischen Einfälle beachteten, die also, bei aller Wahrung ihrer Eigenständigkeit (mithin auch ihrer Verschiedenartigkeit), seine engen,

* Auf Anregung von Helene Weigel arbeitet der Herausgeber seit 1965 an einem Gesamtverzeichnis der Brecht-Vertonungen; Teilergebnisse (auch der Ansatz einer Sammlung von Noten, darunter auch Manuskripten) sind im Brecht-Archiv Berlin aufbewahrt.

aufgeschlossenen Partner waren, konnten hier nur mit einer Auswahl erscheinen. Die Entdeckung unseres »Brecht-Liederbuchs« ist Brechts erster musikalischer Mitarbeiter Franz S. Bruinier, der zwar schon 1928, knapp dreiundzwanzig Jahre alt, verstarb und mit Brecht nur kurz bekannt war, aber gutes Gespür für seine Absichten zeigte und ihm bei einigen wichtigen Arbeiten assistiert hat.

Obwohl sich also selbst ein groß angelegtes »Brecht-Liederbuch« bescheiden muß, versammelt das hier vorliegende erstmals fast alle der populär gewordenen Lieder, die oft an entlegenen Stellen, in Klavierauszügen und Gesamtausgaben, versteckt sind, an einem Ort. Darüber hinaus sollten Anregungen gegeben werden, so daß auch Unbekanntes untermischt ist, das wert wäre, erprobt zu werden. Manchmal gab auch der Text den Ausschlag: Populäre Gedichte sollten nicht fehlen, auch wenn ihre musikalischen Fassungen darin zurückstehen.

Das »Brecht-Liederbuch« sucht die Vielfalt der Möglichkeiten, Lieder auf Brecht-Texte zu komponieren, aufzuzeigen. Es legt sich nicht auf Ballade und Song fest, sondern schließt auch Formen ein, die von der Tradition des sogenannten Kunstliedes herkommen. Neben Stücken in geläufiger musikalischer Sprache stehen solche, die sich dem Verständnis, und zwar sowohl der Ausführenden wie der Hörer, nicht sofort öffnen mögen. Hier konnte von Brechts Meinung ausgegangen werden (die einige seiner Komponisten bekräftigen), daß nämlich nützliches Lernen auch am musikalischen Stoff vergnüglich sein kann.

Freilich ist es der Vorsatz dieses »Brecht-Liederbuchs«, einen möglichst weiten Kreis zu bedienen: den Sänger, und zwar sowohl den eher vom Schauspiel (Chanson) als auch den vom Gesang (Lied) herkommenden, wie den Amateur, der nur seine bescheidenen Mittel einbringen kann. Dies war ja überhaupt Brechts (und seiner Komponisten) Absicht: das Lied vom Podium herunterzuholen und es als ein Kommunikationsmittel ins Leben zu stellen.

Um dieser Bestimmung entgegenzukommen, wurden Sätze für eine Singstimme und Klavier ausgewählt. (Einige wenige anders besetzte Lieder lassen sich leicht einrichten.) Bei den Klavierauszügen wurde, wenn irgend möglich, Rücksicht auf leichte Spielbarkeit genommen. Für professionelle Aufführungen sollte auf die ausführlichen Fassungen zurückgegriffen werden. Mehrere Lieder sind im originalen Gitarrensatz wiedergegeben; darüber hinaus dürften sich viele leicht für Gitarre einrichten lassen.

Das »Brecht-Liederbuch« ist für die Praxis bestimmt und hat seinerseits die Praxis befragt. Es wurde von möglichst gesicherten Vorlagen ausgegangen; manche Einstellungen haben sich, einmal gedruckt, in verschiedenen Publikationen fortgesetzt und konnten durch Vergleiche korrigiert werden. Wichtiger Prüfstein war die Interpretation – die durch zahlreiche Schallplatten dokumentiert ist –; für Brecht war die Aufführung – und es scheint, daß ihm seine Komponisten darin gefolgt sind – ohnehin erst das abschließende Arbeitsstadium, offen für Änderungen. Freilich sollten die Modelle von Weills Kronzeugin Lotte Lenya, von Eisler und Dessau auch nicht vergötzt werden; halten wir uns an Brechts Begriff des Modells, so meinte er damit nicht die Versteinerung einer autoritativen Auffassung, sondern einen Anreiz zur schöpferischen Variante.

Vor manche schwierigen Entscheidungen stellten die Textfassungen. Brecht hat viel umgearbeitet, und das Endergebnis löscht nicht ohne weiteres die vorangegangenen Stadien aus. Die Komponisten halten sich oft an frühe Fassungen; wegen der musikalischen Einbindung kann hier ohnehin nicht eingegriffen werden. Außerdem muß bedacht werden, daß Brecht Änderungswünschen – und zwar nicht nur formalen, der Musikalisierung entgegenkommenden, sondern auch auf inhaltliche Details zielenden – aufgeschlossen war. Manchmal hat er die Retuschen sogar an die Komponisten delegiert und gab ihnen freie Hand; er erkannte die »Liedfassung« seines Gedichtes, dessen originale Form ja daneben

weiterbestand, als berechtigt an. Komplizierter wird die Sache, wenn, wie bei Ernst Busch, auch Eingriffe der Interpreten von den Autoren genehmigt sind; hier sollte dann auch eine »Interpretenfassung« anerkannt werden, die allerdings die des Komponisten nicht aufhebt, sondern als Alternative nebenherläuft.

In den Kommentaren des »Brecht-Liederbuchs« sind die Vorlagen und etwaigen Lesarten nachgewiesen. Um diesen Apparat nicht zu überlasten, wurden offensichtliche Versehen im Noten- wie im Worttext stillschweigend verbessert und die oft willkürlich gehandhabte Interpunktion (sofern sich Abweichungen nicht als Absicht erwiesen) den von Brecht und seinen Mitarbeitern redigierten Texten (in der Regel aus der Werkausgabe) angeglichen. Diese auf die Praxis zielende Edition konnte keine textkritische sein; immerhin dürften – die Kommentare mögen es beweisen – durch Archivstudien einige Materialien dafür herangeholt worden sein.

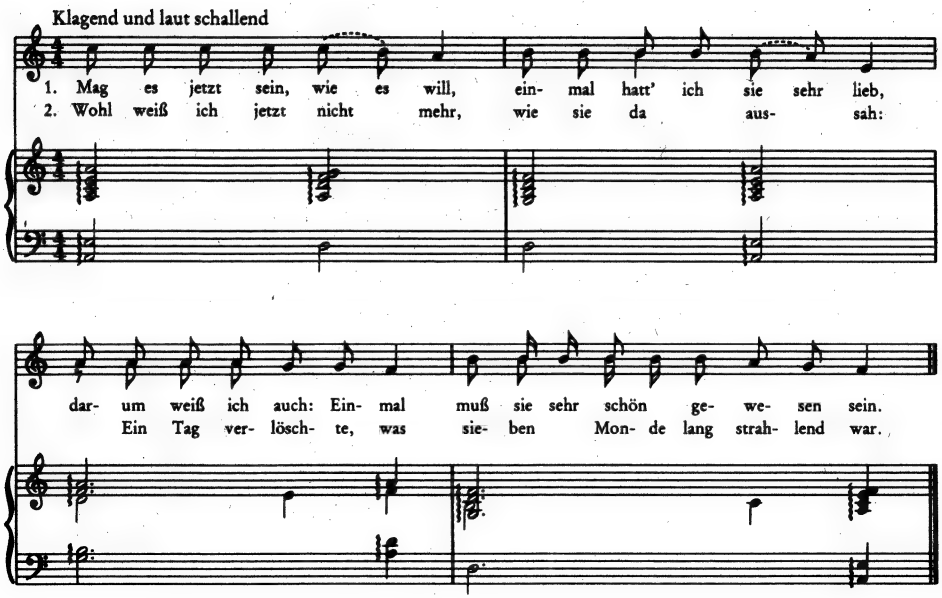
Die Kommentare suchen die Lieder auch in ihren Zusammenhang – den von Theaterstükken oder Zyklen – zu stellen. Dies erscheint hier besonders wichtig, weil das Lied oft als ein dialektischer Kommentar erscheint und sich sein Sinn unter seiner Oberfläche versteckt. Erst wenn die Beziehung zwischen dem dramaturgischen Ort des Liedes und seiner musikalischen Faktur erhellt ist, wird die Interpretation auf den rechten Weg geschickt. Bei Liedern aus Theaterstücken dürfte es, zum Verständnis des Publikums, manchmal nützlich sein, die szenische Situation, in der die Lieder stehen, durch einen Vorspruch anzudeuten; auch hierzu möchten die Kommentare Anregungen geben.

Das »Brecht-Liederbuch« ist in zwei Teile gegliedert: die Lieder selbst und einen Anhang mit Kommentaren. An den Anfang des ersten Teils wurden außer Brechts eigenen Liedern und denen seines ersten musikalischen Mitarbeiters Franz S. Bruinier Songs aus Theaterstücken und Kantaten gestellt, in einer zweiten Abteilung folgen unabhängige Lieder und Songs, auch in (oder aus) Zyklen; der erste Teil ist nach Komponisten und innerhalb der Abteilungen chronologisch geordnet. Das Prinzip ließ sich nicht streng durchhalten, weil manchmal ursprünglich eigenständige Lieder nachträglich in ein Theaterstück aufgenommen wurden und sich andererseits welche daraus lösten und sozusagen verselbständigten. Überhaupt sollte der Benutzer nicht so sehr systematisch vorgehen, sondern sich, in den Liedern blätternd, seinen Entdeckungen überlassen. Die Fülle des hier erstmals gedrängt Versammelten möchte Anregung geben, die Vielfalt der Handschriften und Stile der Brecht-Vertonungen zu beachten. Die Einheit, die vom Zentralpunkt *Brecht* gestiftet wird, läßt in sich reiche Abstufung zu; sie auszubreiten, als Anreiz zur Überführung in die Musikpraxis, ist eine der Absichten dieser Sammlung.

Mit Rat und Hilfe unterstützten freundlicherweise Herta Ramthun, Gerhard Seidel und Günter Glaeser (Bertolt-Brecht-Archiv), Manfred Grabs (Hanns-Eisler-Archiv), Hertha Bruinier, Loni Heuser-Mackeben, Lys Symonette (Kurt Weill Foundation New York), Karl Heinz Füssl (Universal Edition Wien) und Walter Huder (Akademie der Künste Berlin). Besonderen Dank schulde ich Renate Lerche vom Henschelverlag und Wolfgang Jeske vom Suhrkamp Verlag. In großzügiger Weise brachte Barbara Schall-Brecht die Arbeit durch Förderung und Ermunterung voran.

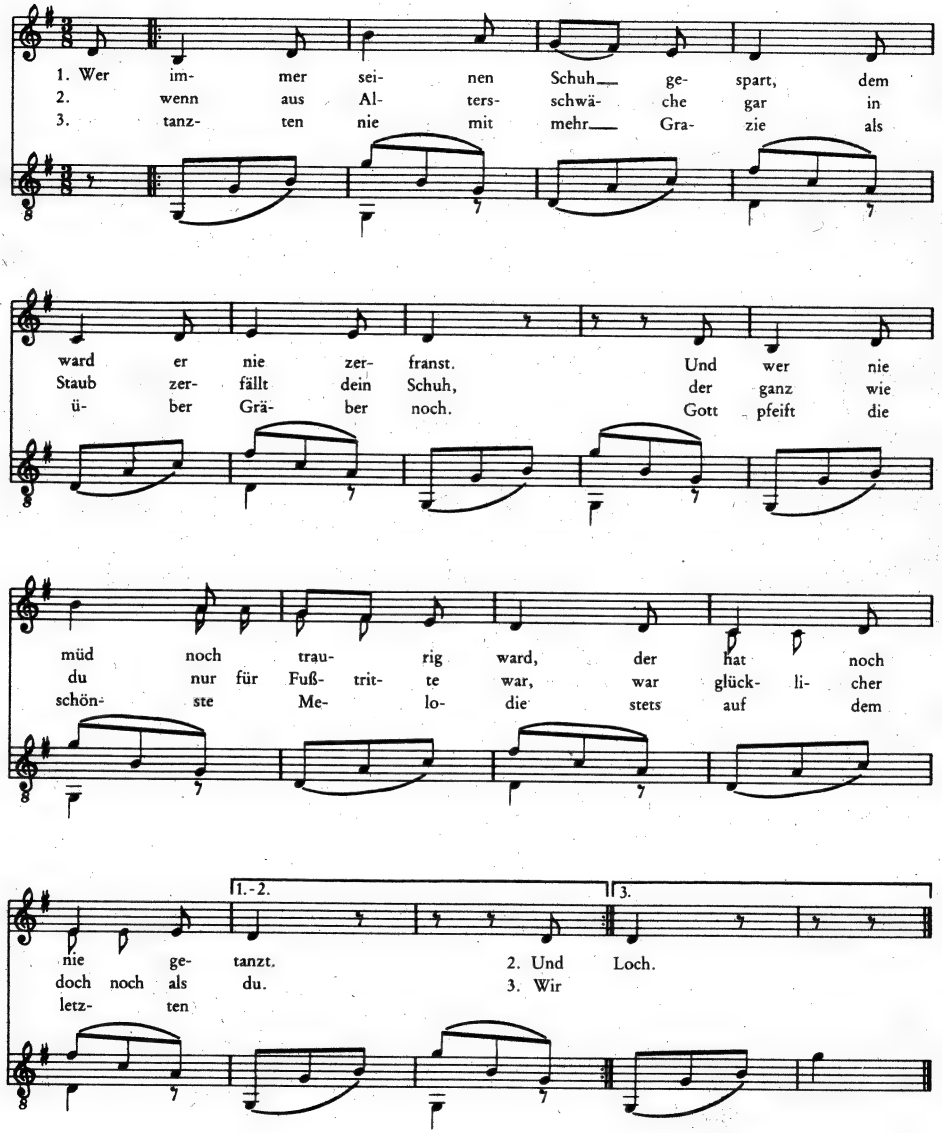
1 Ein bitteres Liebeslied

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



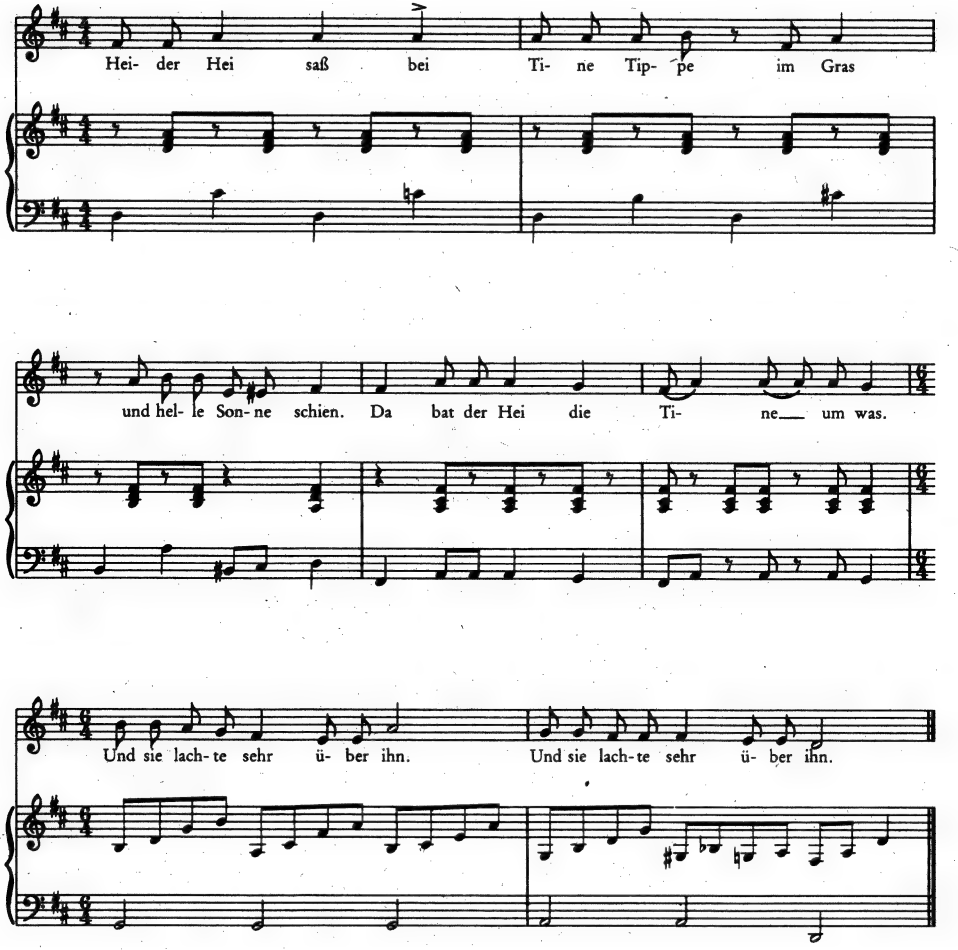
2 Lied der müden Empörer

Bertolt Brecht



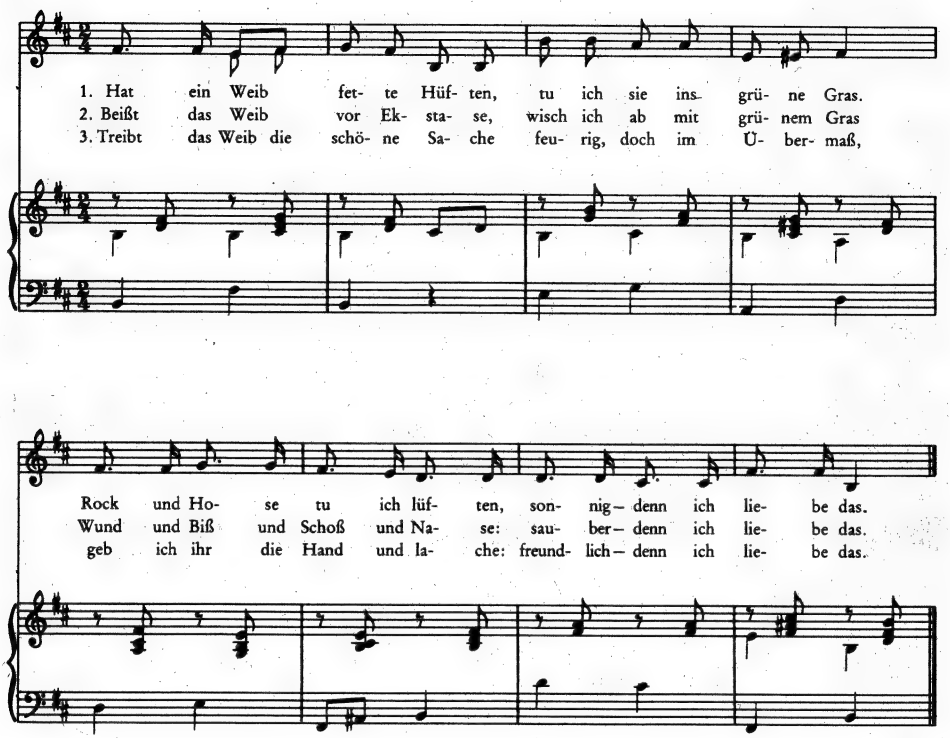
3 Lied von Liebe

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



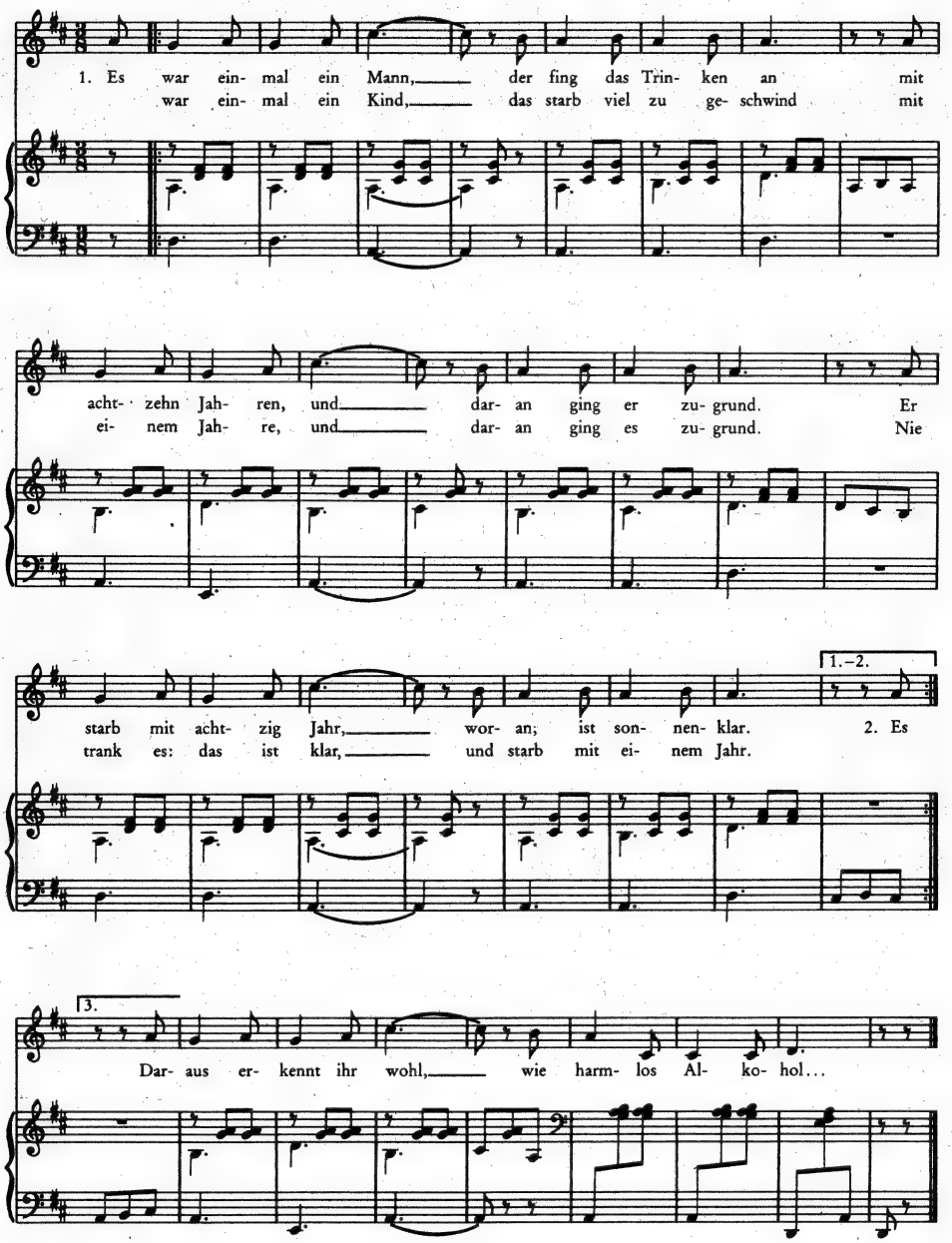
4 Baals Lied

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



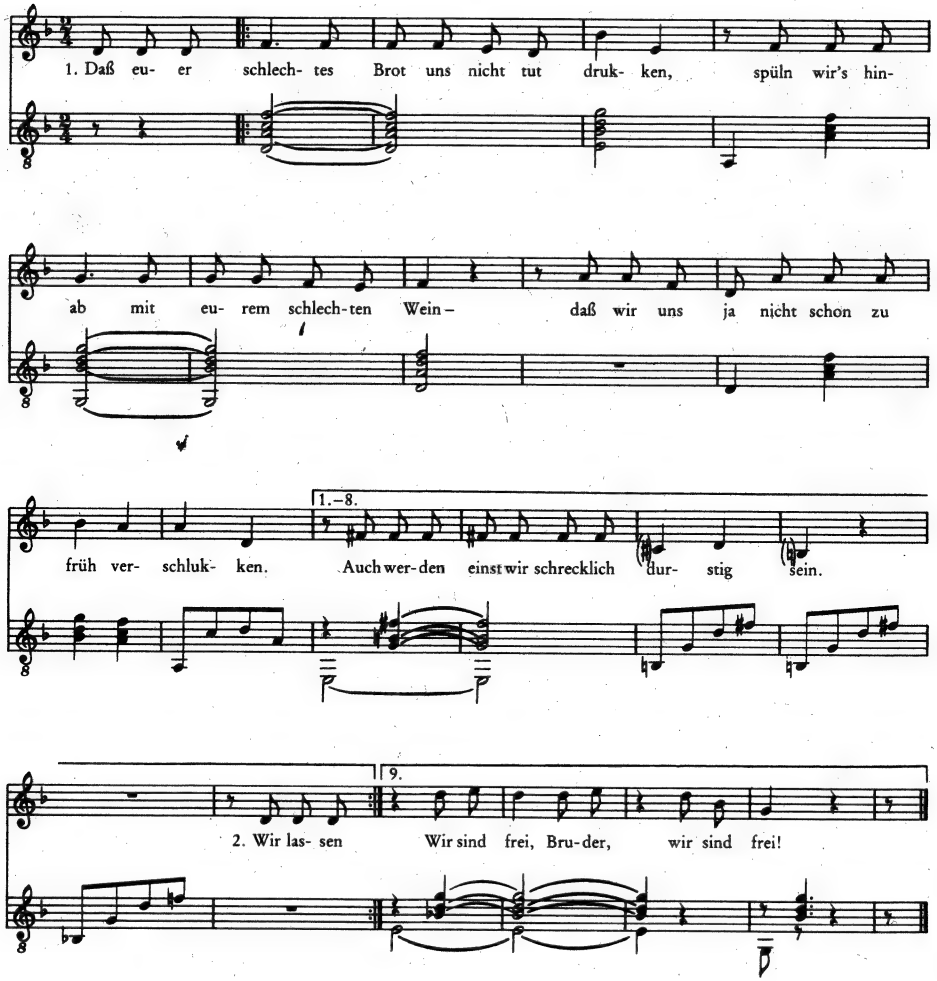
5 Kleines Lied

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



6 Lied der Galgenvögel

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



2. Wir lassen euch für eure schlechten Weine
Neidlos und edel euer Abendmahl...
Wir haben Sünden – Sorgen han wir keine.
Ihr aber habt dafür eure Moral.

3. Wir stopfen uns den Wanst mit guten Sachen
Das kost' euch Zähren viel und vielen Schweiß.
Wir haben oft das Maul zu voll zum Lachen
Ihr habt es oft zu voll vom Kyrieleis.

4. Und hängen wir einst zwischen Himmel und Boden
Wie Obst und Glocke, Storch und Jesus Christ
Dann, bitte, faltet die gelehrten Pfoten
Zu einem Vater Eurer, der nicht ist.

5. Wir haun zusammen wonnig eure Frauen
Und ihr bezahlt uns heimlich eure Schmach...
Sie werden mit Wonne zusammengehauen
Und laufen uns noch in die Kerker nach.

6. Den jungen Weibern mit den hohen Busen
Sind wir viel leichter als der Herr Gemahl
Sie liebt den Kerl, der ihr vom Bett weg Blusen
Die ihr Gemahl bezahlt, beim Abschied stahl.

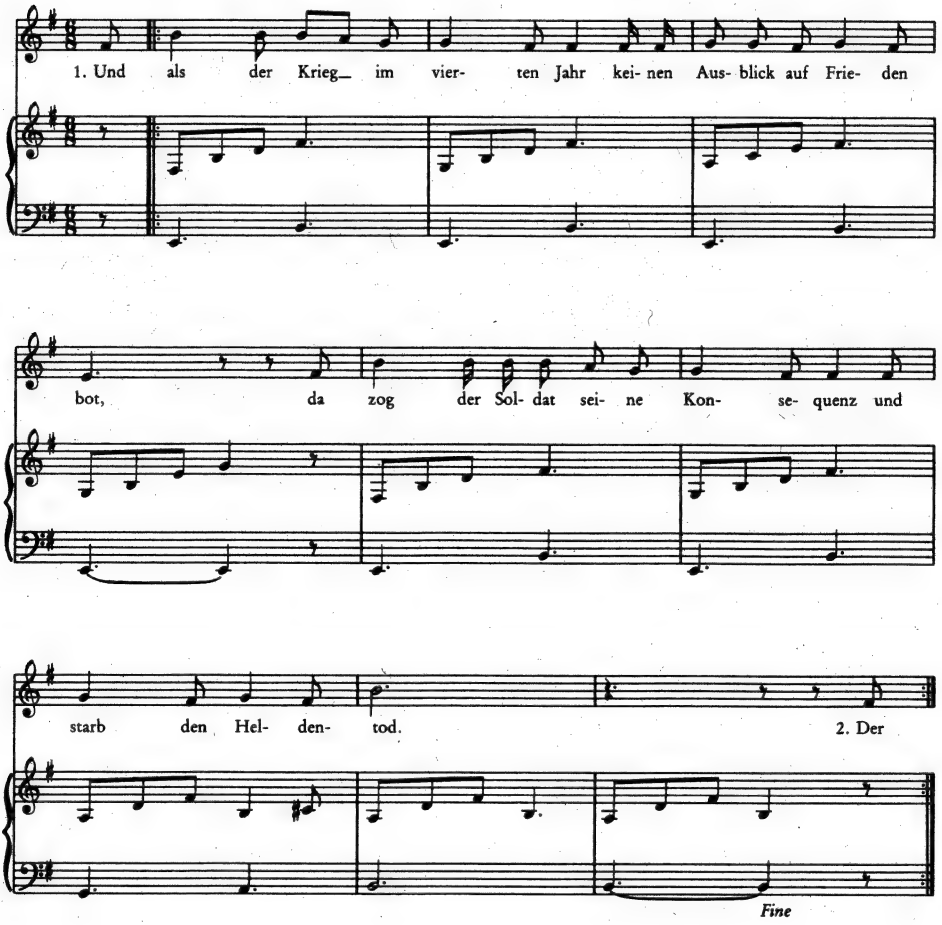
7. Sie heben ihre Augen bis zum Himmel
Und ihre Röcke bis zum Hinterteil.
Und ist er frech, so macht der dümmste Lümmel
Bloß mit dem Adamsapfel sie schon geil.

8. Dein Rahm der Milch schmeckt schließlich nicht ganz übel
Besonders wenn du selbst ihn für uns kaufst
Wir tauchen dir das Schöpflein in den Kübel
Daß du in der entrahmten Milch versaufst...

9. Konnt in den Himmel uns der Sprung nicht glücken
War eure Welt uns schließlich einerlei.
Kannst du herauf schaun, Bruder mit dem krummen Rücken?
Wir sind frei, Bruder, wir sind frei!

7 Legende vom toten Soldaten

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



2. Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein Soldat gestorben war:
Es schien ihm noch vor der Zeit.

3. Der Sommer zog über die Gräber her
Und der Soldat schlief schon
Da kam eines Nachts eine militär-
ische ärztliche Kommission.

4. Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus
Und grub mit geweihtem Spaten den
Gefallnen Soldaten aus.

5. Der Doktor besah den Soldaten genau
Oder was von ihm noch da war
Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
Und er drückte sich vor der Gefahr.

6. Und sie nahmen sogleich den Soldaten mit
Die Nacht war blau und schön.
Man konnte, wenn man keinen Helm aufhatte
Die Sterne der Heimat sehn.

7. Sie schütteten ihm einen feurigen Schnaps
In den verwesten Leib
Und hängten zwei Schwestern in seinen Arm
Und ein halb entblößtes Weib.

8. Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt
Drum hinkt ein Pfaffe voran
Der über ihn ein Weihrauchfaß schwingt
Daß er nicht stinken kann.

9. Voran die Musik mit Tschindrara
Spielt einen flotten Marsch.
Und der Soldat, so wie er's gelernt
Schmeißt seine Beine vom Arsch.

10. Und brüderlich den Arm um ihn
Zwei Sanitäter gehn
Sonst flög er noch in den Dreck ihnen hin
Und das darf nicht geschehn.

11. Sie malten auf sein Leichenhemd
Die Farben Schwarz-Weiß-Rot
Und trugen's vor ihm her; man sah
Vor Farben nicht mehr den Kot.

12. Ein Herr im Frack schritt auch voran
Mit einer gestärkten Brust
Der war sich als ein deutscher Mann
Seiner Pflicht genau bewußt.

13. So zogen sie mit Tschindrara
Hinab die dunkle Chaussee
Und der Soldat zog taumelnd mit
Wie im Sturm die Flocke Schnee.

14. Die Katzen und die Hunde schrein
Die Ratzen im Feld pfeifen wüst:
Sie wollen nicht französisch sein
Weil das eine Schande ist.

15. Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Waren alle Weiber da
Die Bäume verneigten sich, Vollmond schien
Und alles schrie hurra.

16. Mit Tschindrara und Wiedersehn!
Und Weib und Hund und Pfaff!
Und mitten drin der tote Soldat
Wie ein besoffner Aff.

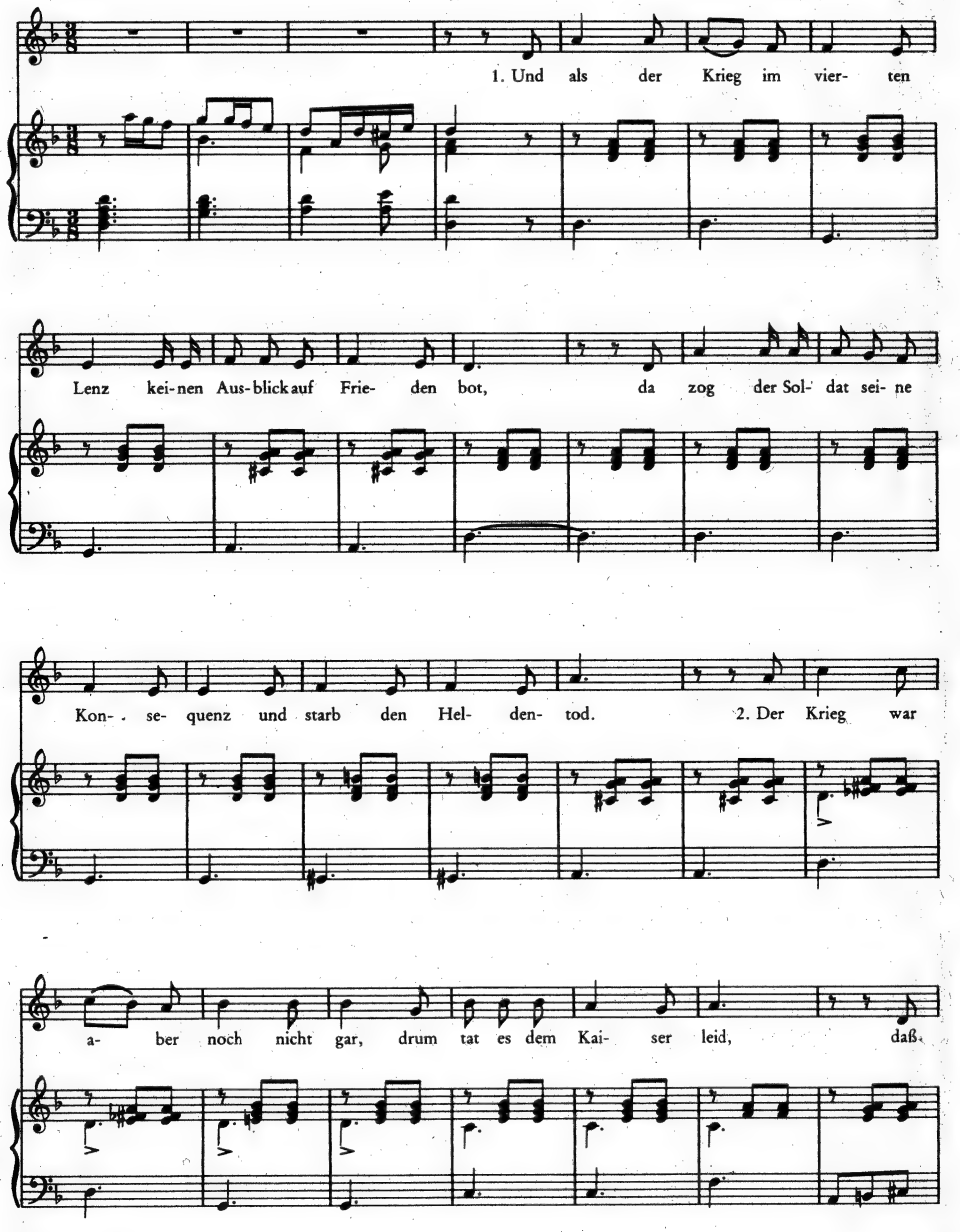
17. Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Kommt's, daß ihn keiner sah
So viele waren herum um ihn
Mit Tschindra und Hurra.

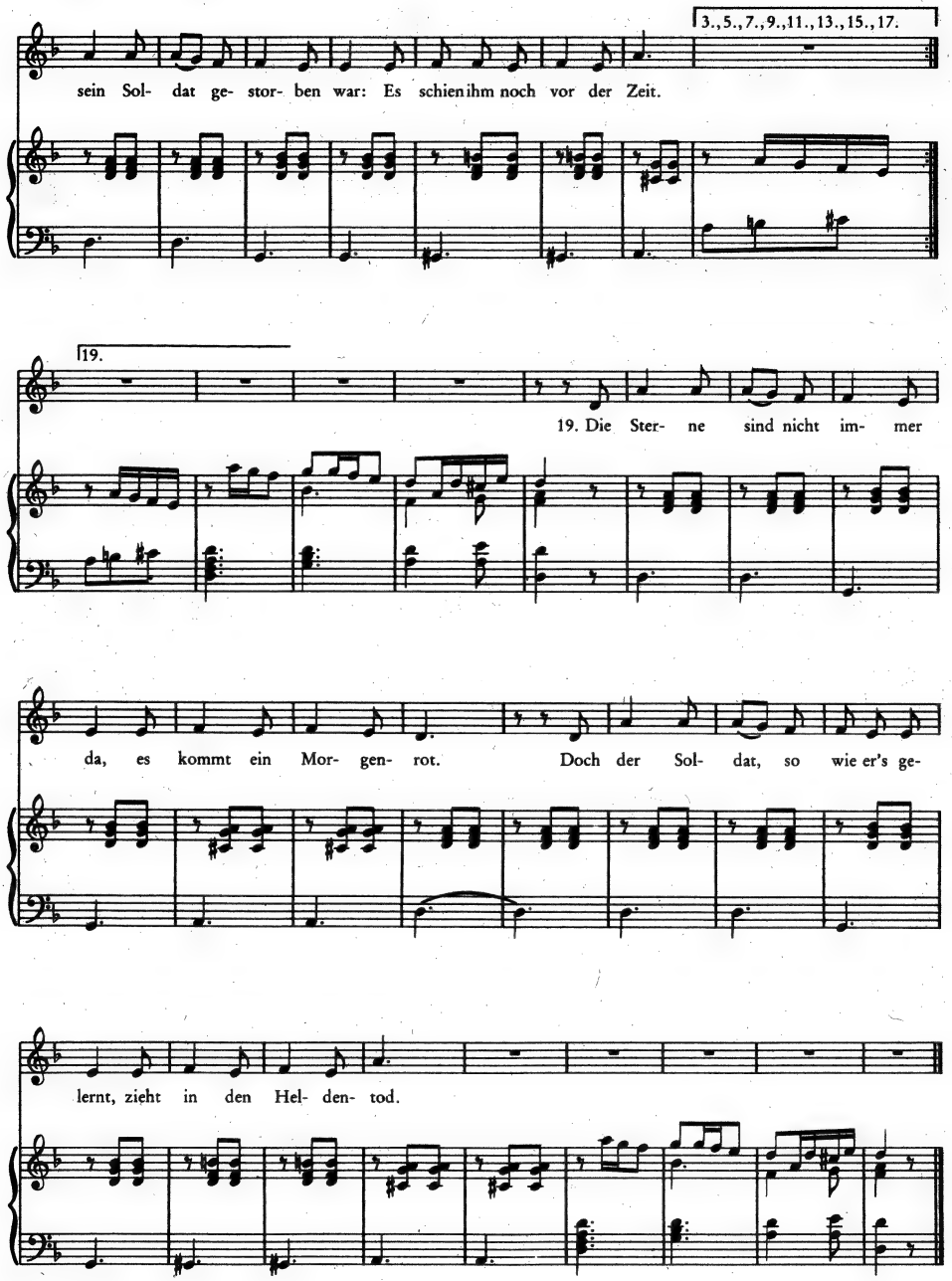
18. So viele tanzten und johlten um ihn
Daß ihn keiner sah.
Man konnte ihn einzig von oben noch sehn
Und da sind nur Sterne da.

19. Die Sterne sind nicht immer da
Es kommt ein Morgenrot.
Doch der Soldat, so wie er's gelernt
Zieht in den Heldentod.

8 Legende vom toten Soldaten

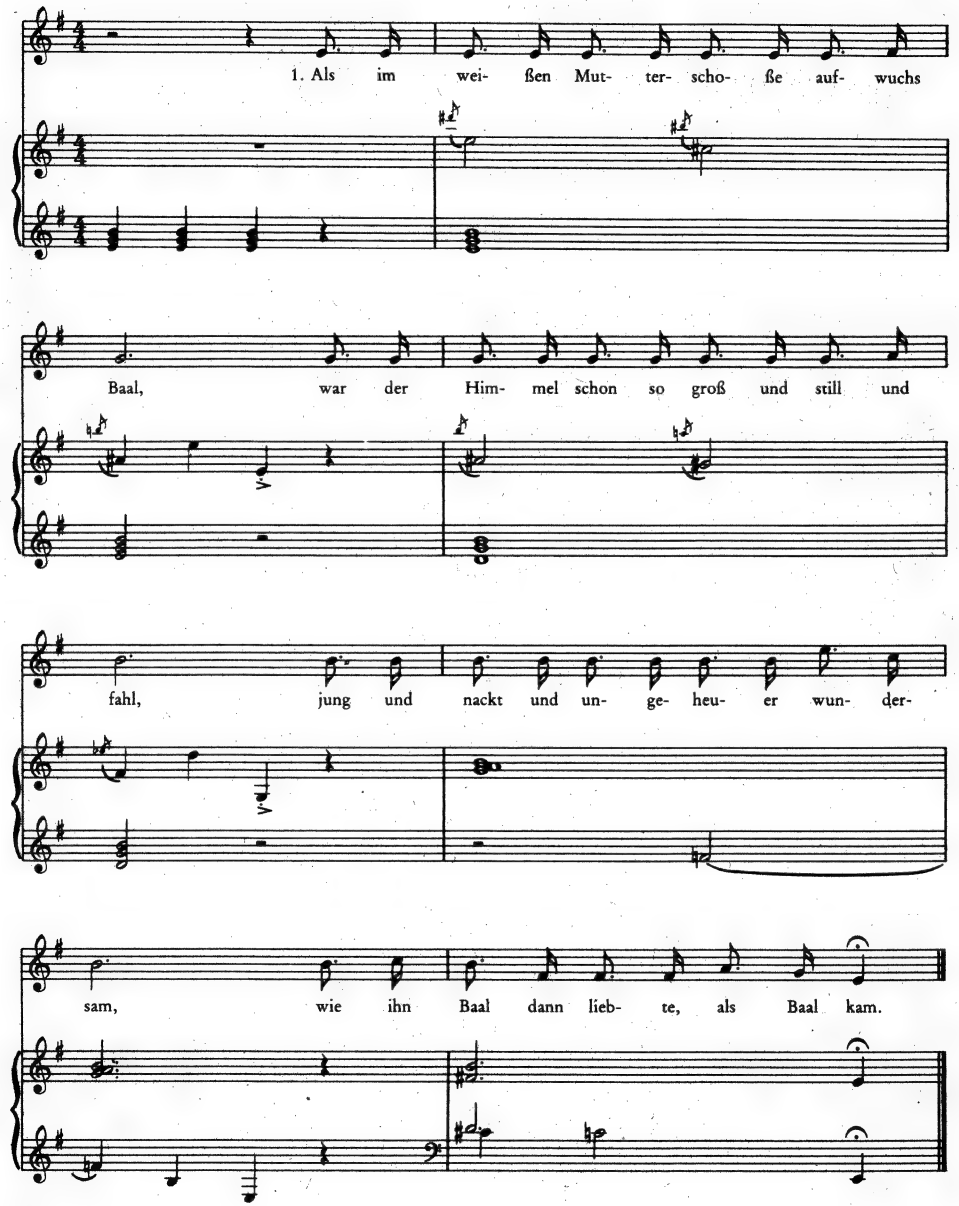
Bertolt Brecht/Fassung Ernst Busch · Satz: Kurt Schwaen




3.,5.,7.,9.,11.,13.,15.,17.
sein Sol- dat ge- stor- ben war: Es schien ihm noch vor der Zeit.
19.
19. Die Ster- ne sind nicht im- mer
da, es kommt ein Mor- gen- rot. Doch der Sol- dat, so wie er's ge-
lernt, zieht in den Hel- den- tod.

9 Der Choral vom Manne Baal

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



2. Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da
Auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:
Nachts er violett und trunken Baal
Baal früh fromm, er aprikosenfahl.

3. Und durch Schnapsbudike, Dom, Spital
Trottet Baal mit Gleichmut und gewöhnt sich's ab.
Mag Baal müd sein, Kinder, nie sinkt Baal:
Baal nimmt seinen Himmel mit hinab.

4. In der Sünder schamvollem Gewimmel
Lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:
Nur der Himmel, aber *immer* Himmel
Deckte mächtig seine Blöße zu.

5. Und das große Weib Welt, das sich lachend gibt
Dem, der sich zermalmen läßt von ihren Knien
Gab ihm einige Ekstase, die er liebt
Aber Baal starb nicht: er sah nur hin.

6. Und wenn Baal nur Leichen um sich sah
War die Wollust immer doppelt groß.
Man hat Platz, sagt Baal, es sind nicht viele da.
Man hat Platz, sagt Baal, in dieses Weibes Schoß.

7. Ob es Gott gibt oder keinen Gott
Kann, so lang es Baal gibt, Baal gleich sein.
Aber das ist Baal zu ernst zum Spott:
Ob es Wein gibt oder keinen Wein.

8. Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
Laßt es fahren, denn sie hat nicht mehr!
Fürchtet Männer nicht beim Weib, die sind egal:
Aber Kinder fürchtet sogar Baal.

9. Alle Laster sind zu etwas gut
Und der Mann auch , sagt Baal, der sie tut.
Laster sind was, weiß man was man will.
Sucht euch zwei aus: Eines ist zuviel!

10. Nicht so faul, sonst gibt es nicht Genuß!
Was man will, sagt Baal, ist, was man muß.
Wenn ihr Kot macht, ist's, sagt Baal, gebt acht
Besser noch, als wenn ihr gar nichts macht!

11. Seid nur nicht so faul und so verweicht
Denn Genießen ist bei Gott nicht leicht!
Starke Glieder braucht man und Erfahrung auch:
Und mitunter stört ein dicker Bauch.

12. Man muß stark sein, denn Genuß macht schwach.
Geht es schief, sich freuen noch am Krach!
Der bleibt ewig jung, wie er's auch treibt
Der sich jeden Abend selbst entleibt.

13. Und schlägt Baal einmal zusammen was
Um zu sehen, wie es innen sei –
Ist es schade, aber 's ist ein Spaß
Und 's ist Baals Stern, Baal war selbst so frei.

14. Und wär' Schmutz dran, er gehört nun mal
Ganz und gar, mit allem drauf, dem Baal
Ja, sein Stern gefällt ihm. Baal ist drein verliebt –
Schon weil es 'nen andern Stern nicht gibt.

15. Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
Die im Sternenhimmel warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf
Speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.

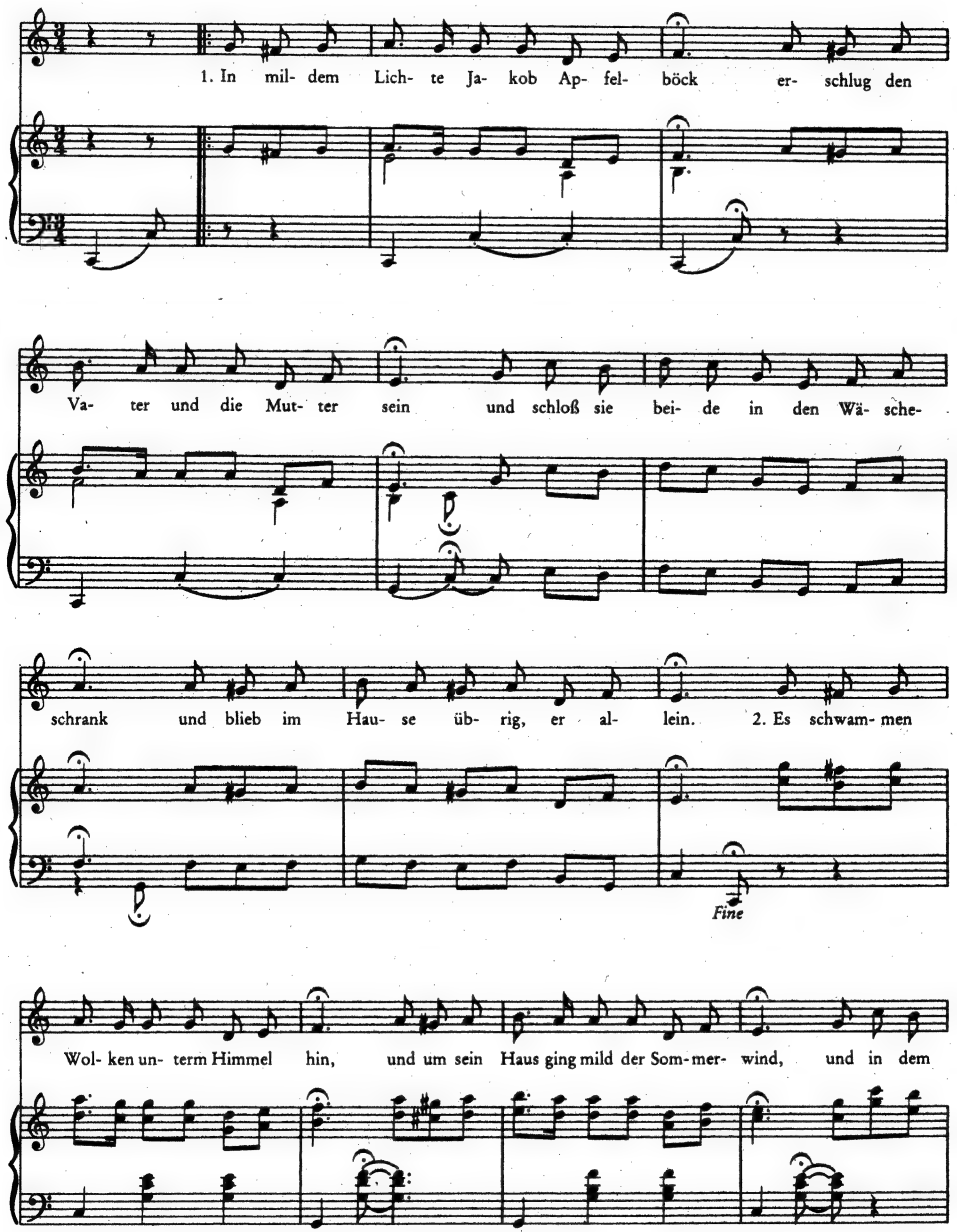
16. Unter düstern Sternen in dem Jammertal
Grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann trottet singend Baal
In den ewigen Wald zum Schlaf hinab.

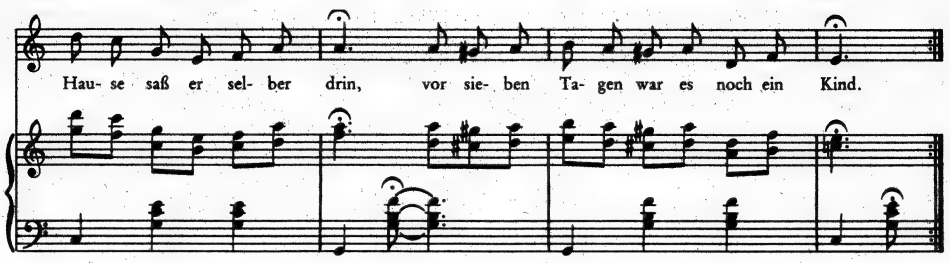
17. Und wenn Baal der dunkle Schoß hinunterzieht:
Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.
Soviel Himmel hat Baal unterm Lid
Daß er tot noch grad gnug Himmel hat.

18. Als im dunklen Erdenschoße faulte Baal
War der Himmel noch so groß und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wunderbar
Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.

10 Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen





3. Die Tage gingen und die Nacht ging auch
Und nichts war anders außer mancherlei
Bei seinen Eltern Jakob Apfelböck
Wartete einfach, komme was es sei.

4. Und als die Leichen rochen aus dem Spind
Da kaufte Jakob eine Azalee
Und Jakob Apfelböck, das arme Kind
Schlief von dem Tag an auf dem Kanapee.

5. Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus
Gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl.
Was er nicht trinkt, das schüttet Jakob aus
Denn Jakob Apfelböck trinkt nicht mehr viel.

6. Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch
Mit schwerem Tritt ins Haus beim Abendlicht
Und wirft sie scheppernd in das Kastenloch
Doch Jakob Apfelböck, der liest sie nicht.

7. Und als die Leichen rochen durch das Haus
Da weinte Jakob und ward krank davon.
Und Jakob Apfelböck zog weinend aus
Und schlief von nun an nur auf dem Balkon.

8. Es sprach der Zeitungsmann, der täglich kam:
Was riecht hier so? Ich rieche doch Gestank.
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist die Wäsche in dem Wäscheschrank.

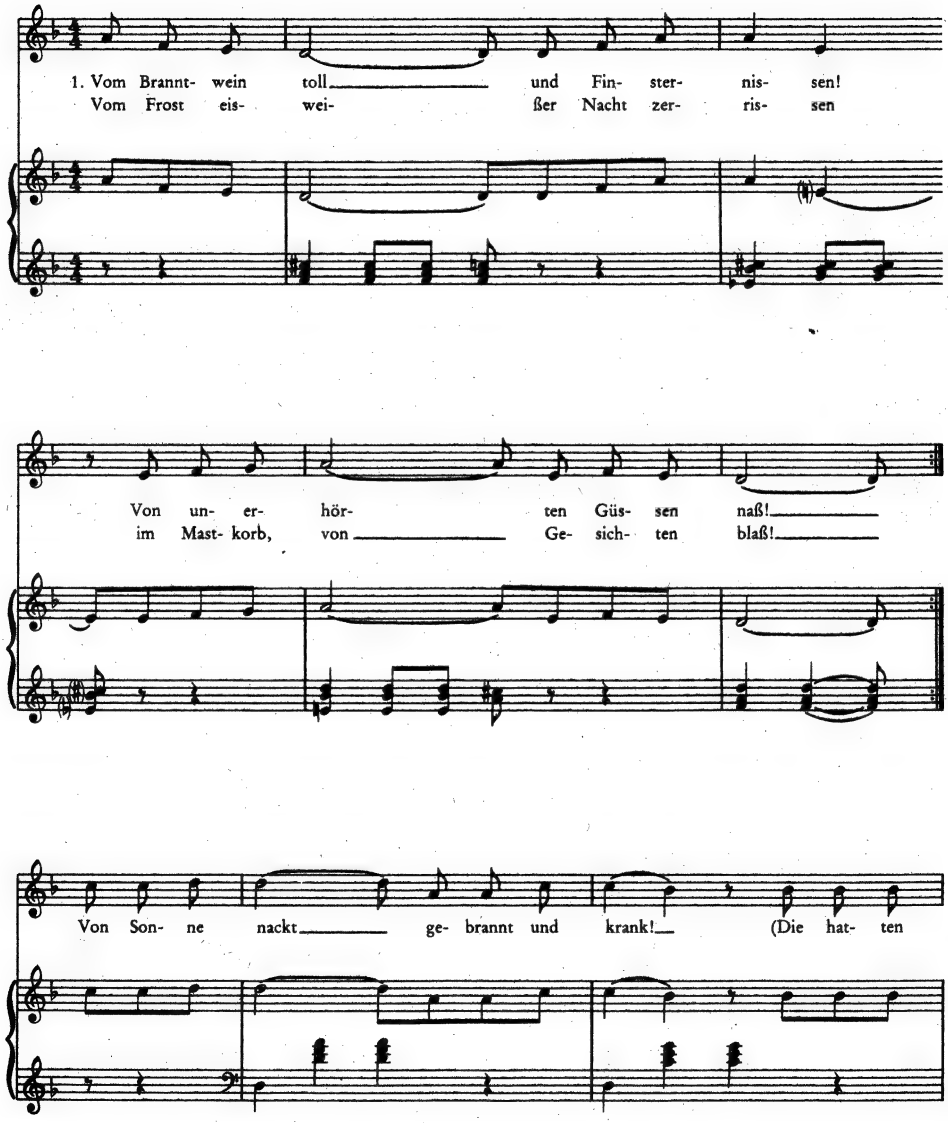
9. Es sprach die Milchfrau einst, die täglich kam:
Was riecht hier so? Es riecht, als wenn man stirbt!
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist das Kalbfleisch, das im Schrank verdirbt.

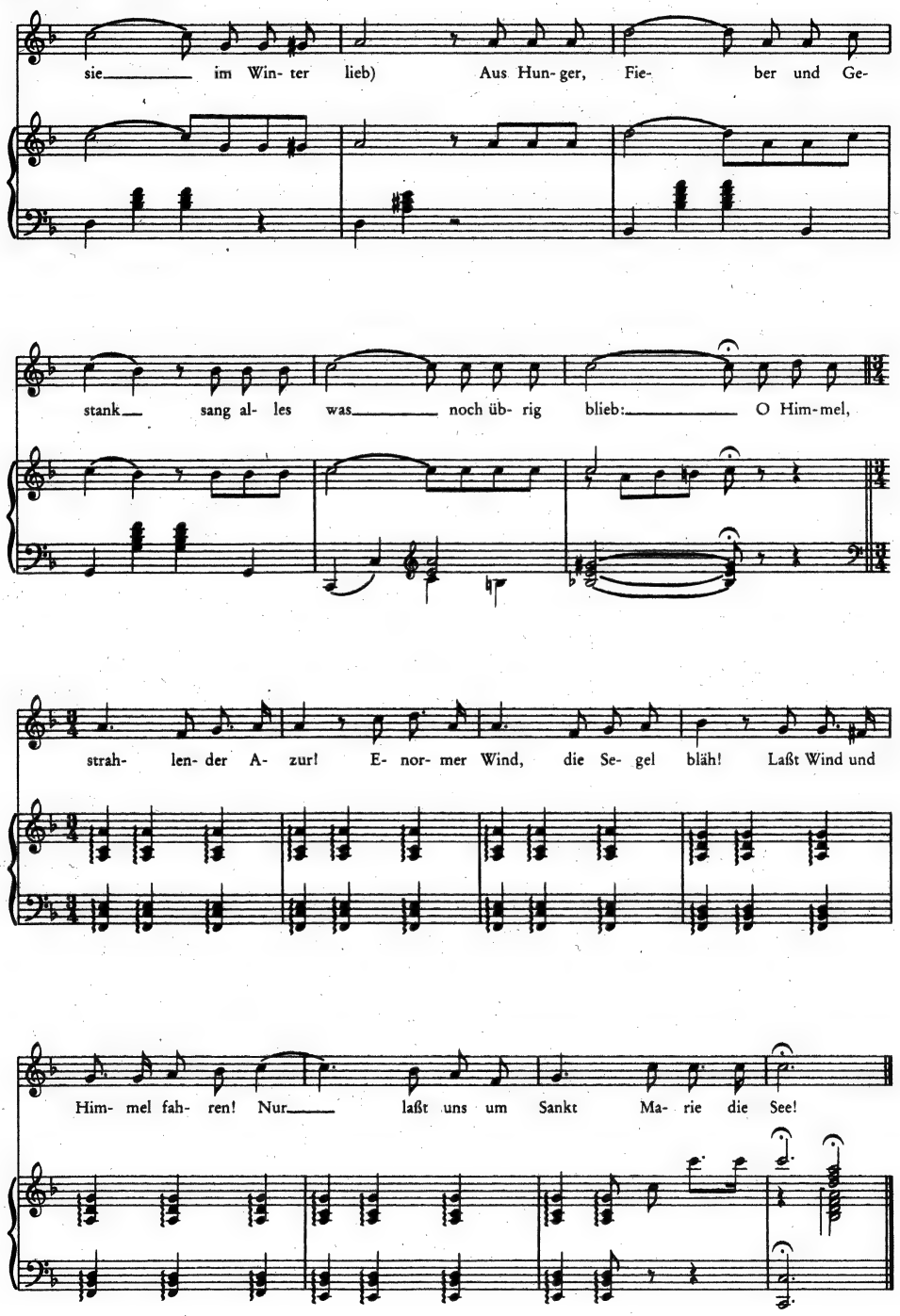
10. Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
Und als sie fragten, warum er's getan
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.

11. Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
Ob wohl das Kind einmal, früh oder spät
Ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
Zum Grabe seiner armen Eltern geht?

11 Ballade von den Seeräubern

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen




sie im Win- ter lieb) Aus Hun- ger, Fie- ber und Ge-
stank sang al- les was noch üb- rig blieb: O Him- mel,
strah- len- der A- zur! E- nor- mer Wind, die Se- gel bläh! Laßt Wind und
Him- mel fah- ren! Nur laßt uns um Sankt Ma- rie die See!

2. Kein Weizenfeld mit milden Winden
Selbst kein Schenke mit Musik
Kein Tanz mit Weibern und Absinthen
Kein Kartenspiel hielt sie zurück.
Sie hatten vor dem Knall das Zanken
Vor Mitternacht die Weiber satt:
Sie lieben nur verfaulte Planken
Ihr Schiff, das keine Heimat hat.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

3. Mit seinen Ratten, seinen Löchern
Mit seiner Pest, mit Haut und Haar
Sie fluchten wüst darauf beim Bechern
Und liebten es, so wie es war.
Sie knoten sich mit ihren Haaren
Im Sturm in seinem Mastwerk fest:
Sie würden nur zum Himmel fahren
Wenn man dort Schiffe fahren läßt.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See.

4. Sie häufen Seide, schöne Steine
Und Gold in ihr verfaultes Holz
Sie sind auf die geraubten Weine
In ihren wüsten Mägen stolz.
Um dürren Leib riecht toter Dschunken
Seide glühbunt nach Prozession
Doch sie zerstechen sich betrunken
Im Zank um einen Lampion.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

5. Sie morden kalt und ohne Hassen
Was ihnen in die Zähne springt
Sie würgen Gurgeln so gelassen
Wie man ein Tau ins Mastwerk schlingt.
Sie trinken Sprit bei Leichenwachen
Nachts torkeln trunken sie in See
Und die, die übrigbleiben, lachen
Und winken mit der kleinen Zeh:
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

6. Vor violetten Horizonten
Still unter bleichem Mond im Eis
Bei schwarzer Nacht in Frühjahrsmonden
Wo keiner von dem andern weiß
Sie lauern wolfgleich in den Sparren
Und treiben funkeläugig Mord
Und singen, um nicht zu erstarren
Wie Kinder, trommelnd im Abort:
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

7. Sie tragen ihren Bauch zum Fressen
Auf fremde Schiffe wie nach Haus
Und strecken selig im Vergessen
Ihn auf die fremden Frauen aus.
Sie leben schön wie noble Tiere
Im weichen Wind, im trunknen Blau!
Und oft besteigen sieben Stiere
Eine geraubte fremde Frau.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

8. Wenn man viel Tanz in müden Beinen
Und Sprit in satten Bäuchen hat
Mag Mond und zugleich Sonne scheinen:
Man hat Gesang und Messer satt.
Die hellen Sternennächte schaukeln
Sie mit Musik in süße Ruh
Und mit geblähten Segeln gaukeln
Sie unbekannten Meeren zu.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See.

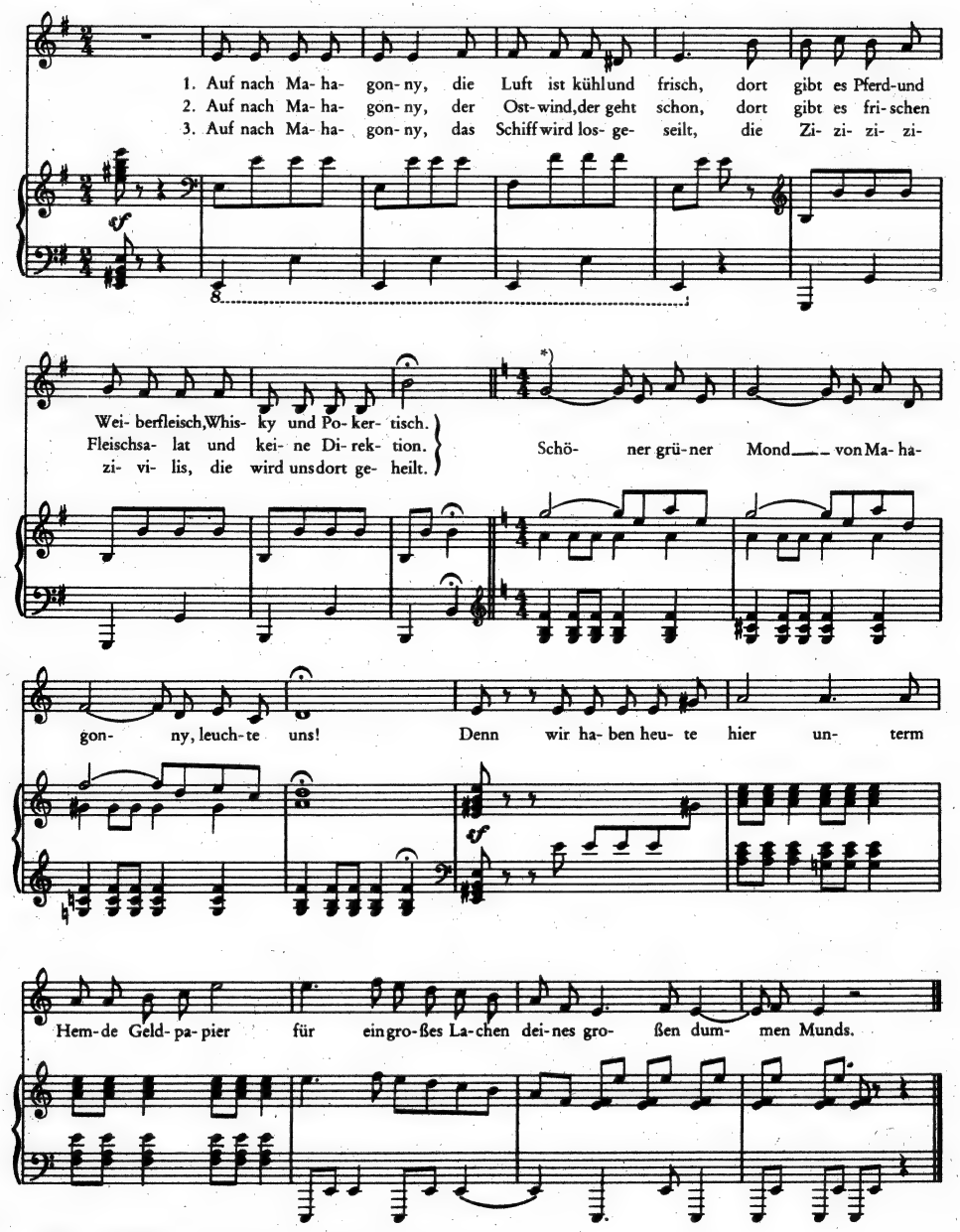
9. Doch eines Abends im Aprile
Der keine Sterne für sie hat
Hat sie das Meer in aller Stille
Auf einmal plötzlich selber satt.
Der große Himmel, den sie lieben
Hüllt still in Rauch die Sternensicht
Und die geliebten Winde schieben
Die Wolken in das milde Licht.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

10. Der leichte Wind des Mittags fächelt
Sie anfangs spielend in die Nacht
Und der Azur des Abends lächelt
Noch einmal über schwarzem Schacht.
Sie fühlen noch, wie voll Erbarmen
Das Meer mit ihnen heute wacht
Dann nimmt der Wind sie in die Arme
Und tötet sie vor Mitternacht.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

11. Noch einmal schmeißt die letzte Welle
Zum Himmel das verfluchte Schiff
Und da, in ihrer letzten Helle
Erkennen sie das große Riff.
Und ganz zuletzt in höchsten Masten
War es, weil Sturm so gar laut schrie
Als ob sie, die zur Hölle rasten
Noch einmal sangen, laut wie nie:
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

12 Mahagonnygesang Nr. 1

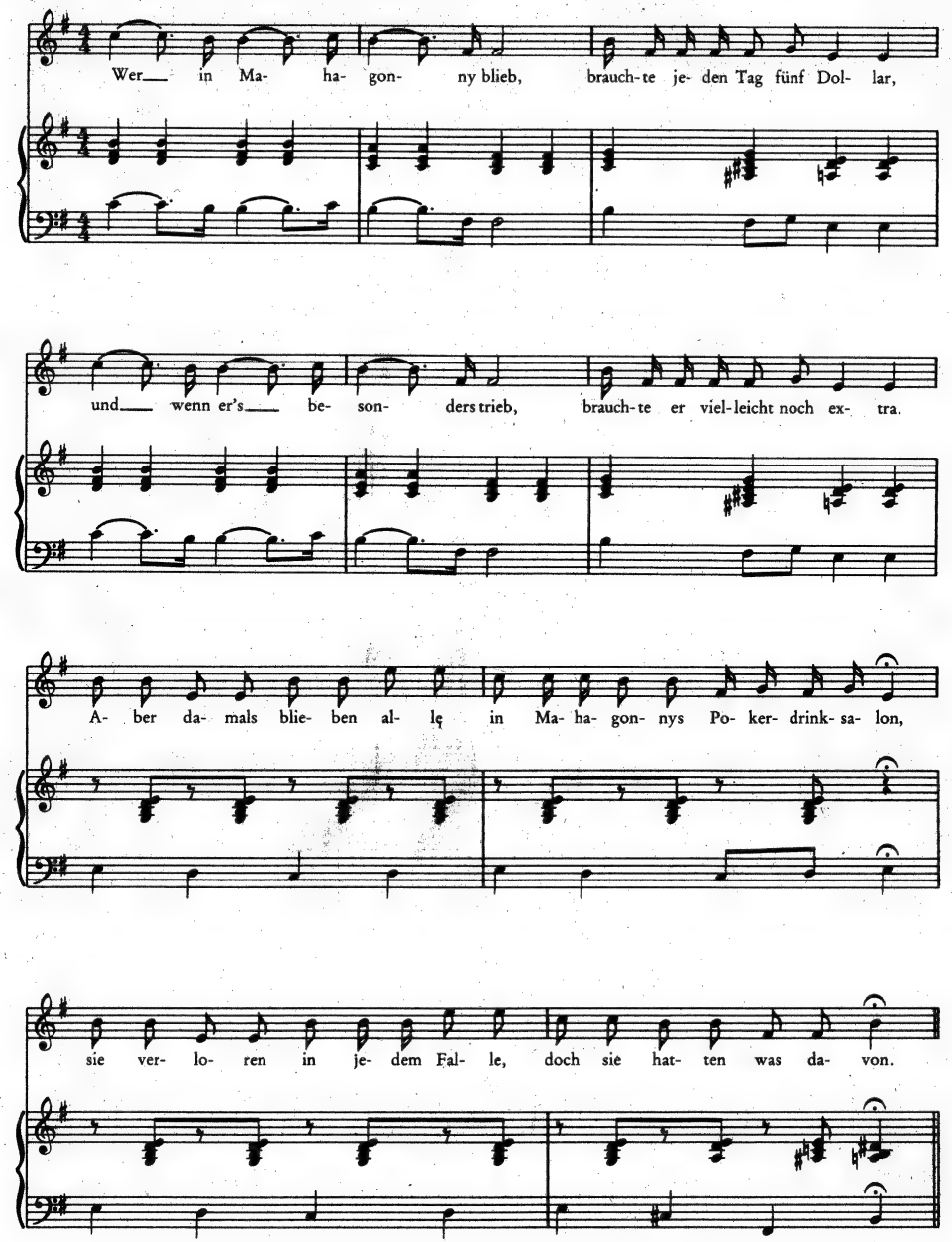
Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen

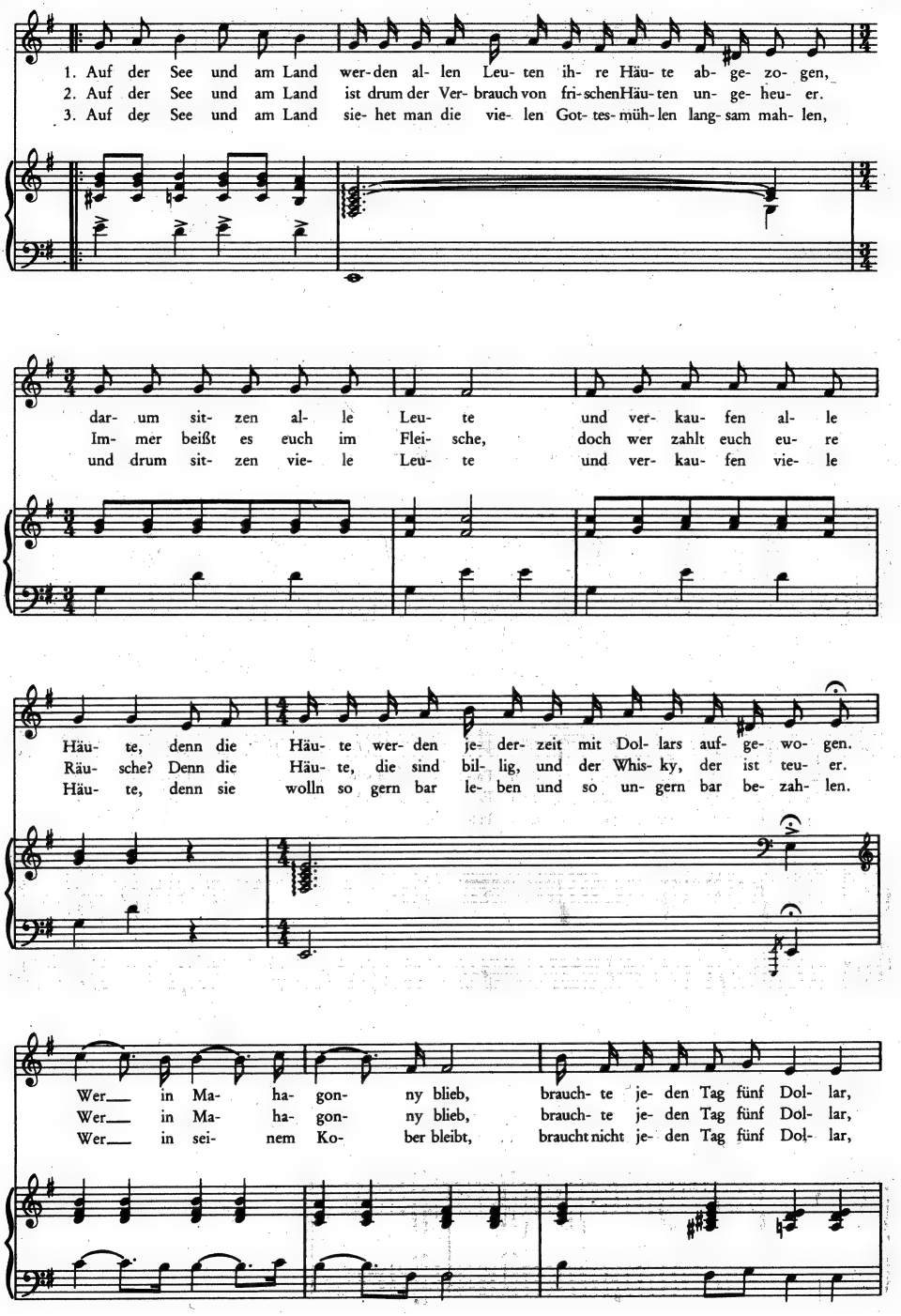


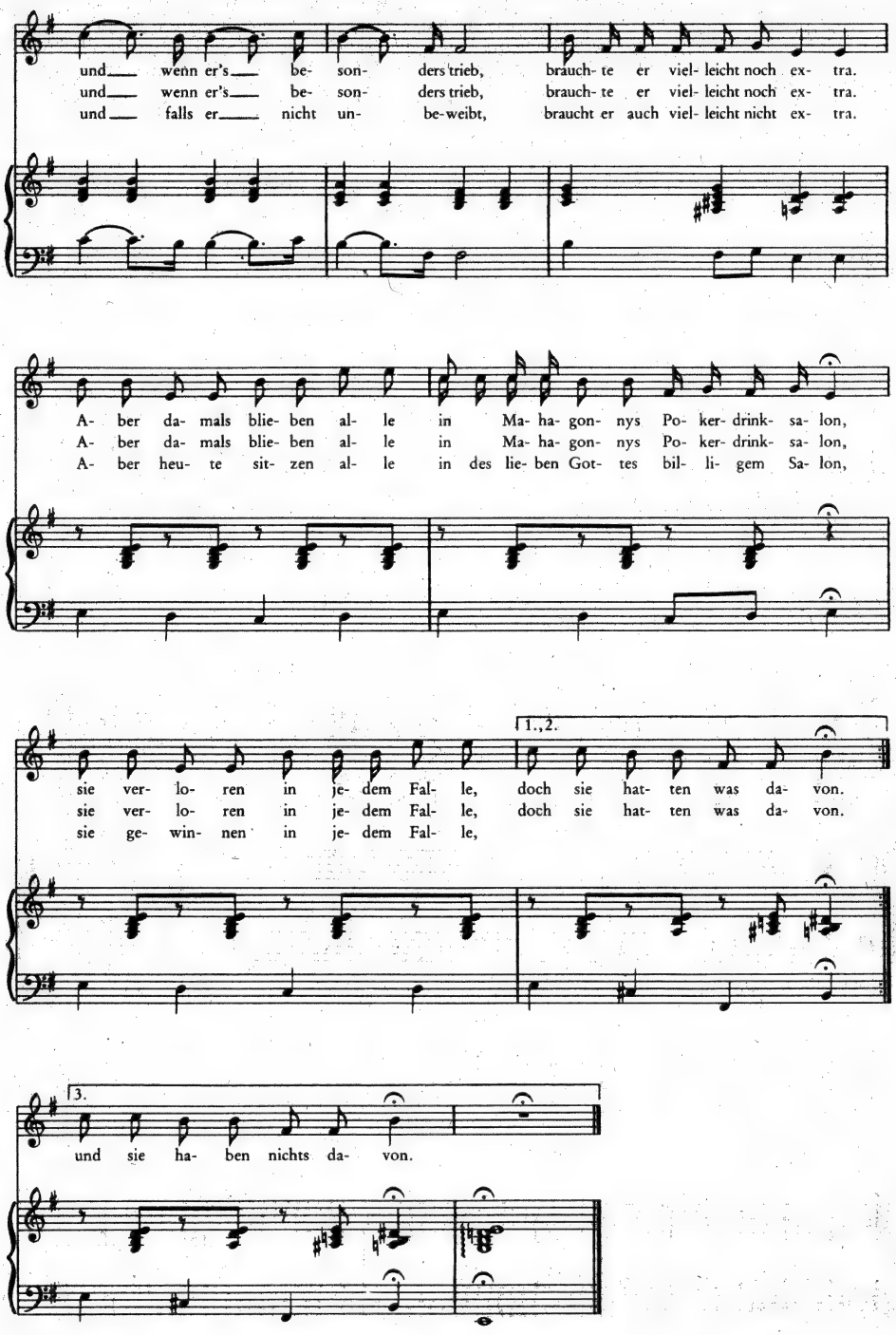
*) Mit soviel Gefühl wie möglich. Am besten eine Oktave höher.

13 Mahagonnygesang Nr. 2

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen

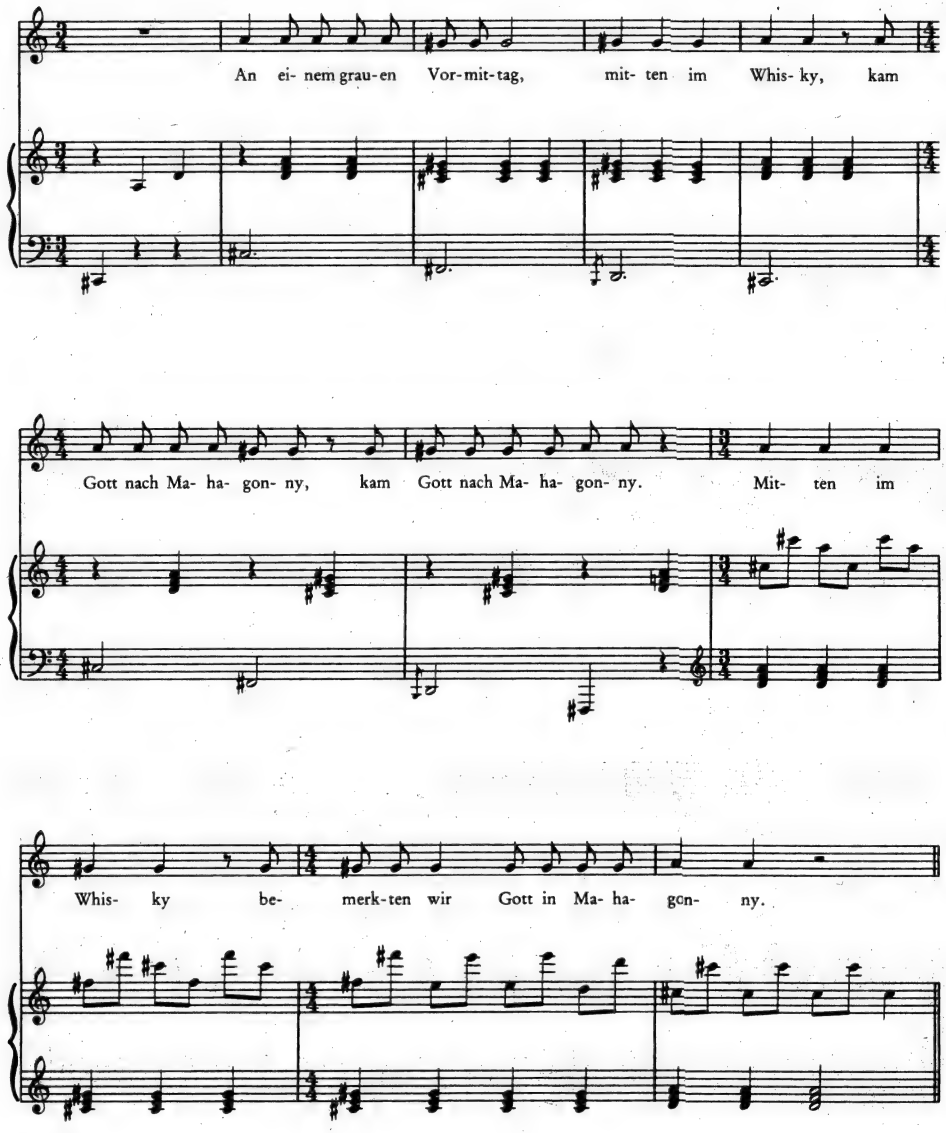


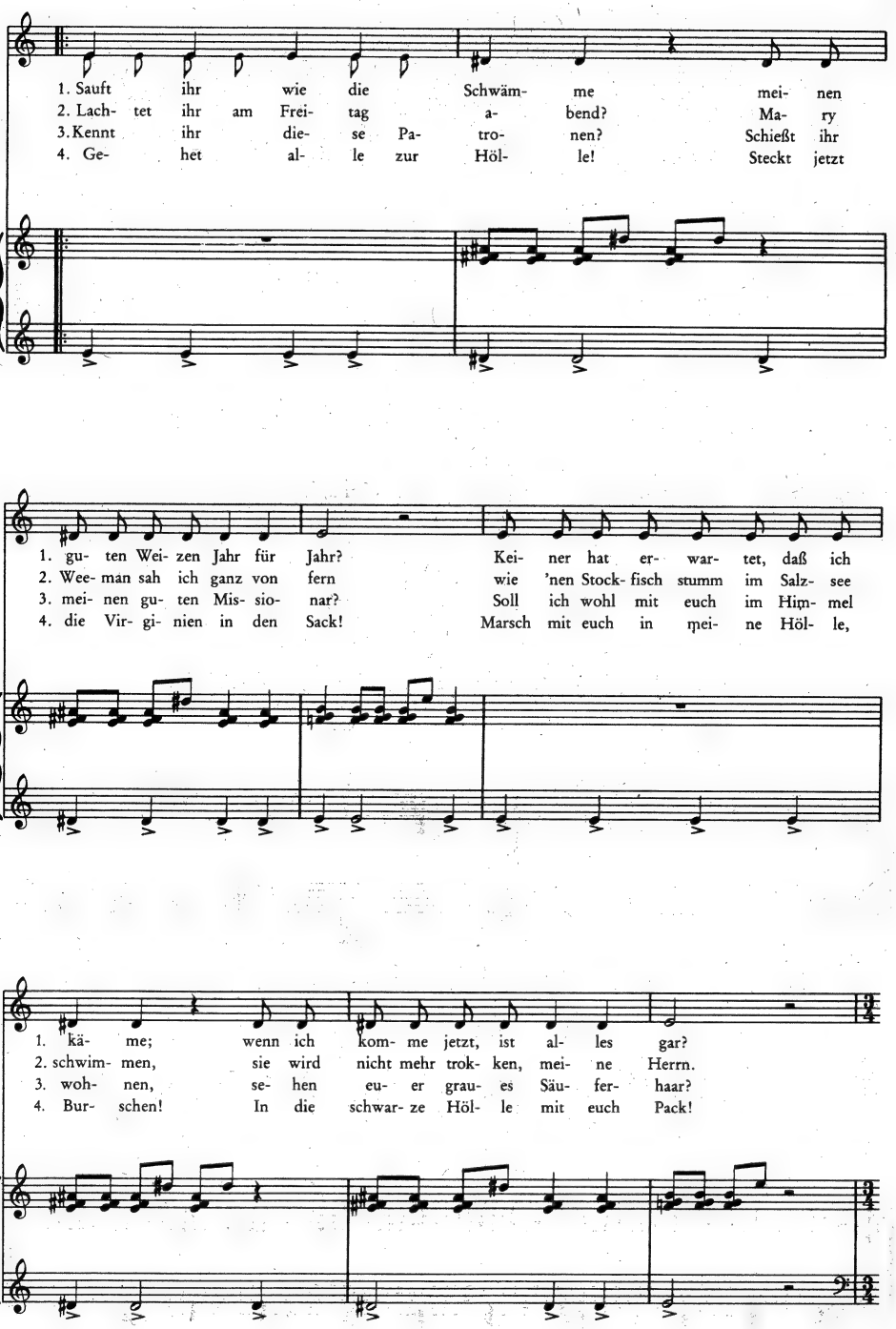

1. Auf der See und am Land wer-den al- len Leu- ten ih- re Häu- te ab- ge- zo- gen,
2. Auf der See und am Land ist drum der Ver- brauch von fri-schen Häu- ten un- ge- heu- er.
3. Auf der See und am Land sie- het man die vie- len Got- tes- müh- len lang- sam mah- len,
dar- um sit- zen al- le Leu- te und ver- kau- fen al- le
Im- mer beißt es euch im Flei- sche, doch wer zahlt euch eu- re
und drum sit- zen vie- le Leu- te und ver- kau- fen vie- le
Häu- te, denn die Häu- te wer- den je- der- zeit mit Dol- lars auf- ge- wo- gen.
Räu- sche? Denn die Häu- te, die sind bil- lig, und der Whis- ky, der ist teu- er.
Häu- te, denn sie wolln so gern bar le- ben und so un- gern bar be- zah- len.
Wer___ in Ma- ha- gon- ny blieb, brauch- te je- den Tag fünf Dol- lar,
Wer___ in Ma- ha- gon- ny blieb, brauch- te je- den Tag fünf Dol- lar,
Wer___ in sei- nem Ko- ber bleibt, braucht nicht je- den Tag fünf Dol- lar,

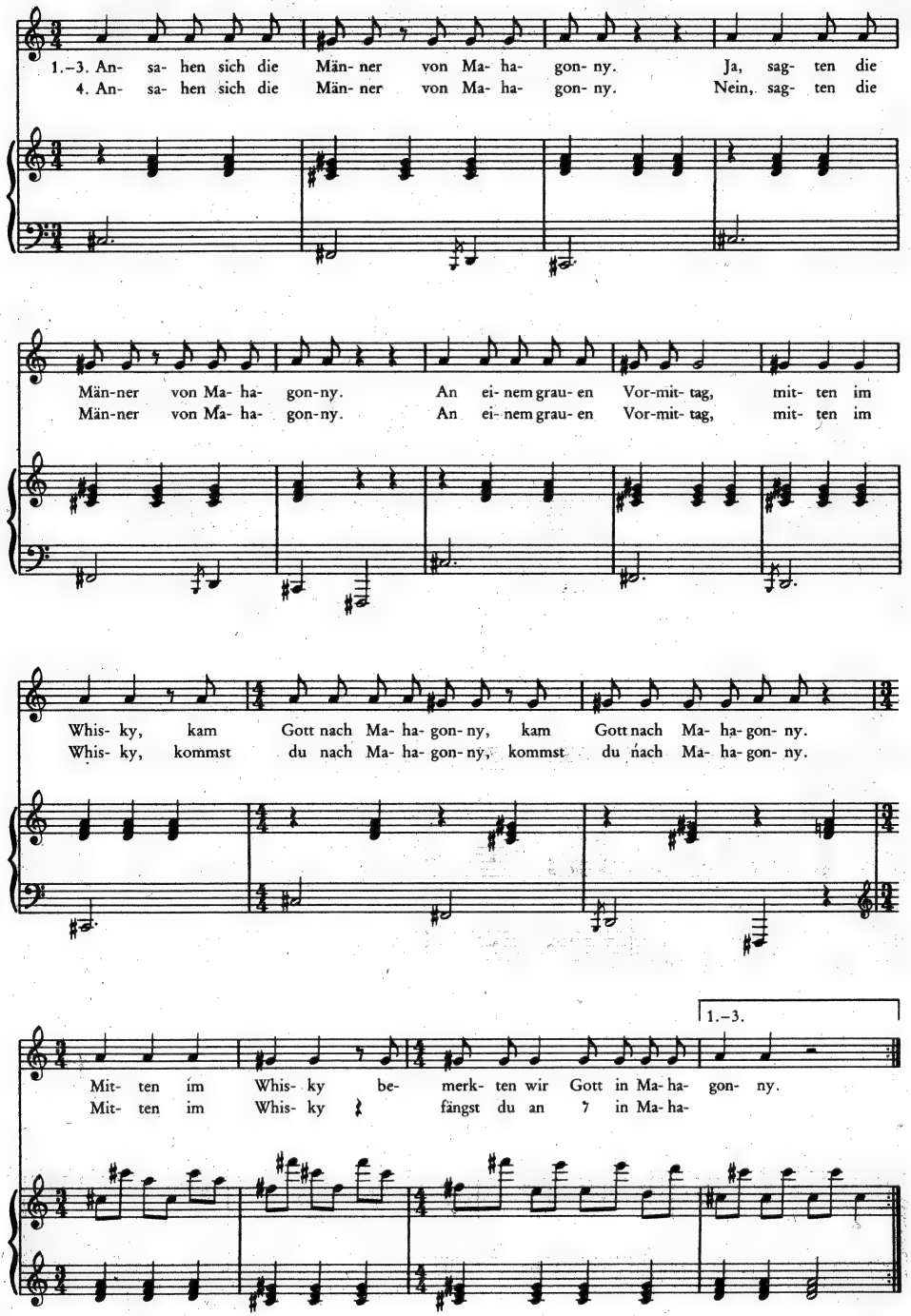

und wenn er's be- son- ders trieb, brauch- te er viel- leicht noch ex- tra.
und wenn er's be- son- ders trieb, brauch- te er viel- leicht noch ex- tra.
und falls er nicht un- be-weibt, braucht er auch viel- leicht nicht ex- tra.
A- ber da- mals blie- ben al- le in Ma- ha- gon- nys Po- ker- drink- sa- lon,
A- ber da- mals blie- ben al- le in Ma- ha- gon- nys Po- ker- drink- sa- lon,
A- ber heu- te sit- zen al- le in des lie- ben Got- tes bil- li- gem Sa- lon,
1.,2.
sie ver- lo- ren in je- dem Fal- le, doch sie hat- ten was da- von.
sie ver- lo- ren in je- dem Fal- le, doch sie hat- ten was da- von.
sie ge- win- nen in je- dem Fal- le,
3.
und sie ha- ben nichts da- von.

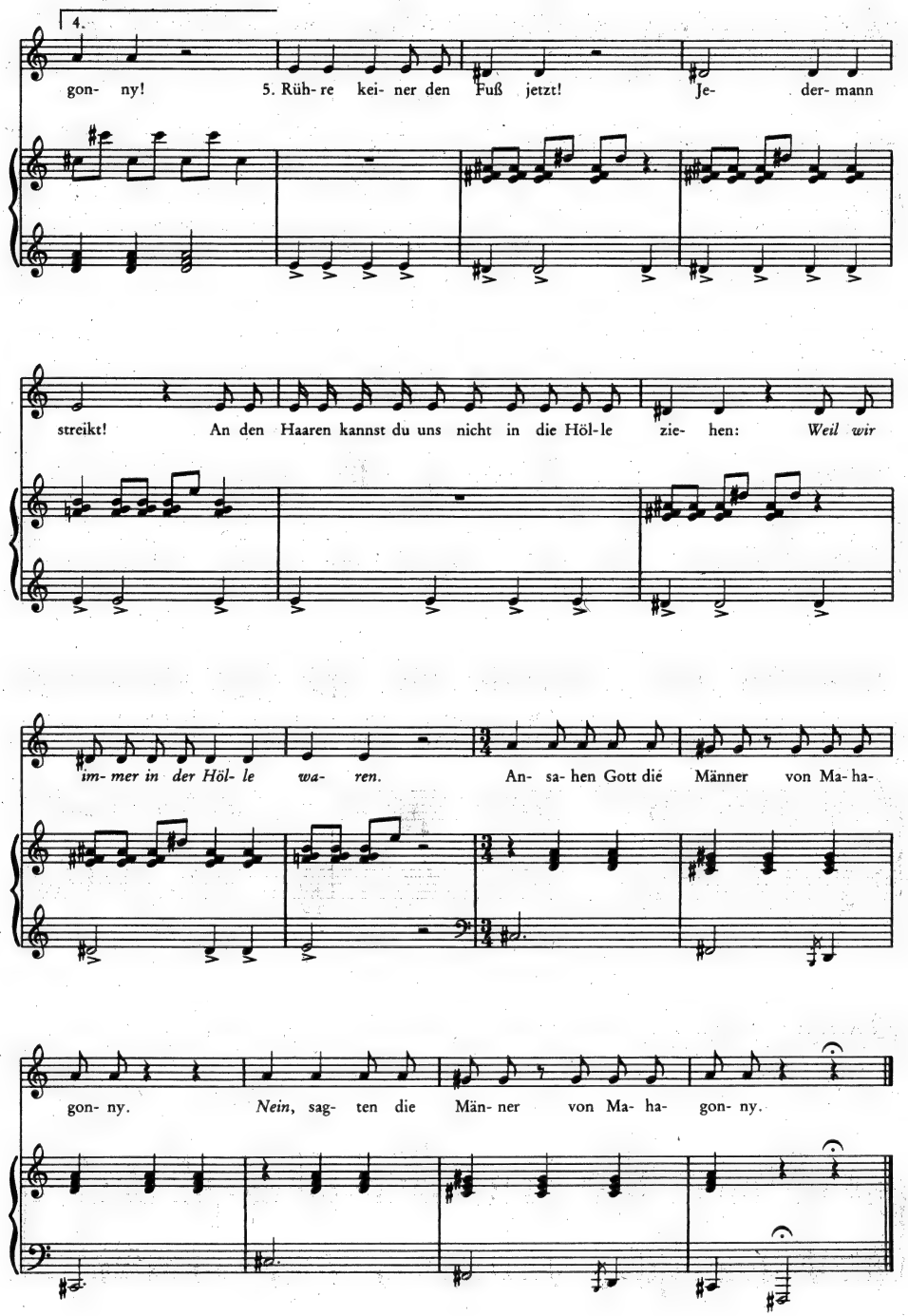
14 Mahagonnygesang Nr. 3

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



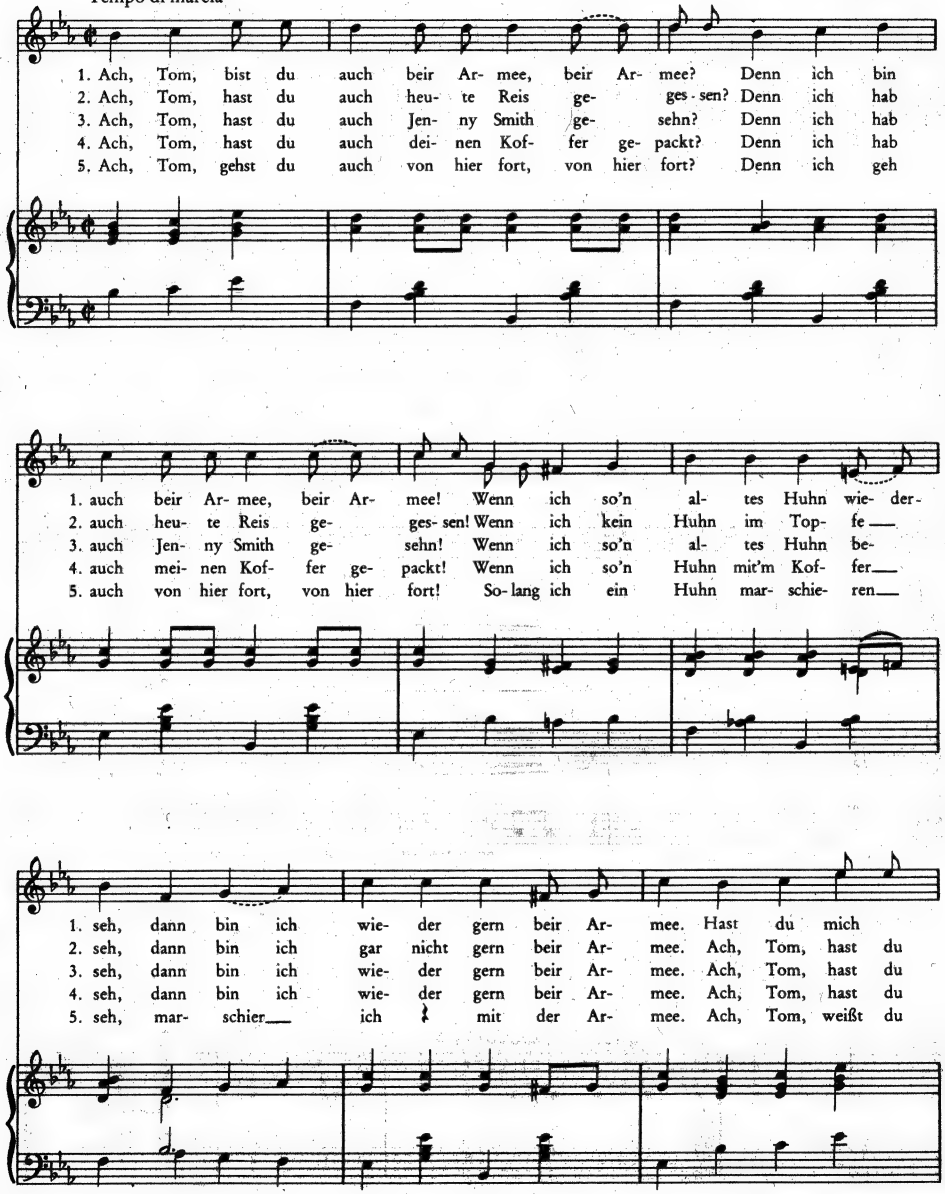

1. Sauft ihr wie die Schwäm- me mei- nen
2. Lach- tet ihr am Frei- tag a- bend? Ma- ry
3. Kennt ihr die- se Pa- tro- nen? Schießt ihr
4. Ge- het al- le zur Höl- le! Steckt jetzt
1. gu- ten Wei- zen Jahr für Jahr? Kei- ner hat er- war- tet, daß ich
2. Wee- man sah ich ganz von fern wie 'nen Stock- fisch stumm im Salz- see
3. mei- nen gu- ten Mis- sio- nar? Soll ich wohl mit euch im Him- mel
4. die Vir- gi- nien in den Sack! Marsch mit euch in mei- ne Höl- le,
1. kä- me; wenn ich kom- me jetzt, ist al- les gar?
2. schwim- men, sie wird nicht mehr trok- ken, mei- ne Herrn.
3. woh- nen, se- hen eu- er grau- es Säu- fer- haar?
4. Bur- schen! In die schwar- ze Höl- le mit euch Pack!

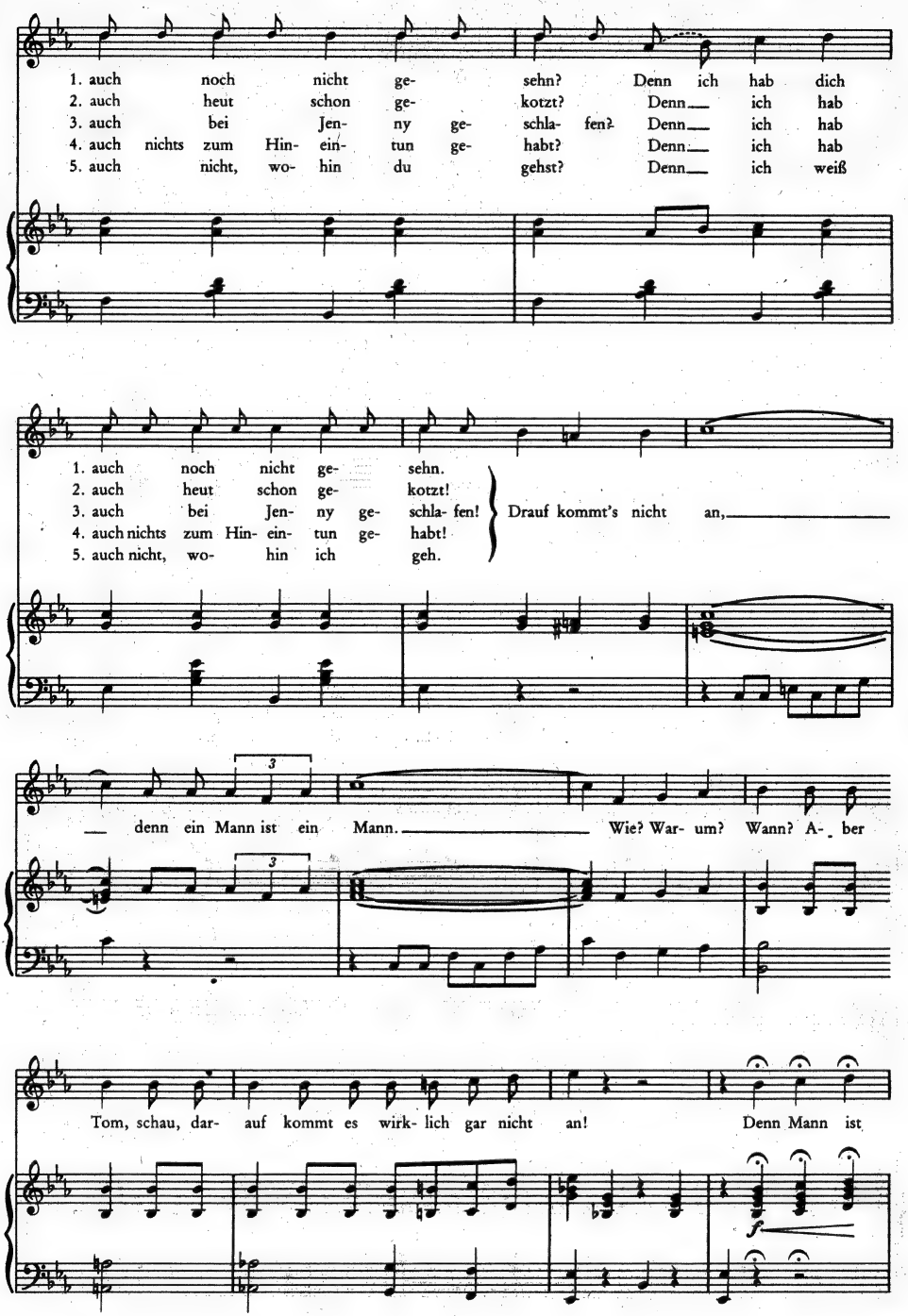

1.–3. An- sa- hen sich die Män- ner von Ma- ha- gon- ny. Ja, sag- ten die
4. An- sa- hen sich die Män- ner von Ma- ha- gon- ny. Nein, sag- ten die
Män-ner von Ma- ha- gon-ny. An ei- nem grau- en Vor-mit- tag, mit- ten im
Män-ner von Ma- ha- gon-ny. An ei- nem grau- en Vor-mit- tag, mit- ten im
Whis- ky, kam Gott nach Ma- ha- gon- ny, kam Gott nach Ma- ha- gon- ny.
Whis- ky, kommst du nach Ma- ha- gon- ny, kommst du nach Ma- ha- gon- ny.
1.–3.
Mit- ten im Whis- ky be- merk- ten wir Gott in Ma- ha- gon- ny.
Mit- ten im Whis- ky fängst du an in Ma- ha-

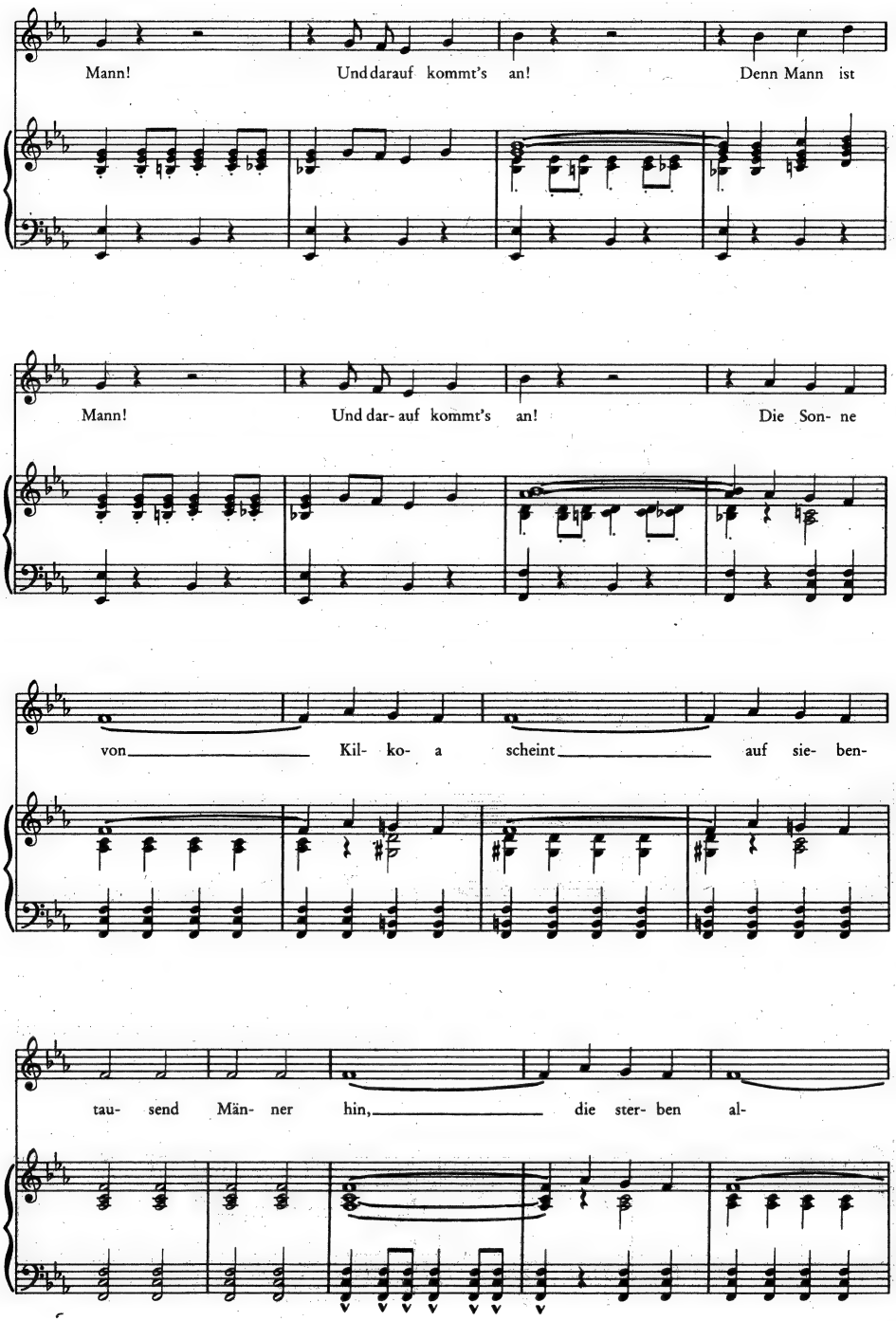

4.
gon- ny!
5. Rüh- re kei- ner den Fuß jetzt!
Je- der- mann
streikt!
An den Haaren kannst du uns nicht in die Höl-le zie- hen:
Weil wir
im- mer in der Höl- le wa- ren.
An- sa- hen Gott die Männer von Ma- ha-
gon- ny.
Nein, sag- ten die Män- ner von Ma- ha- gon- ny.

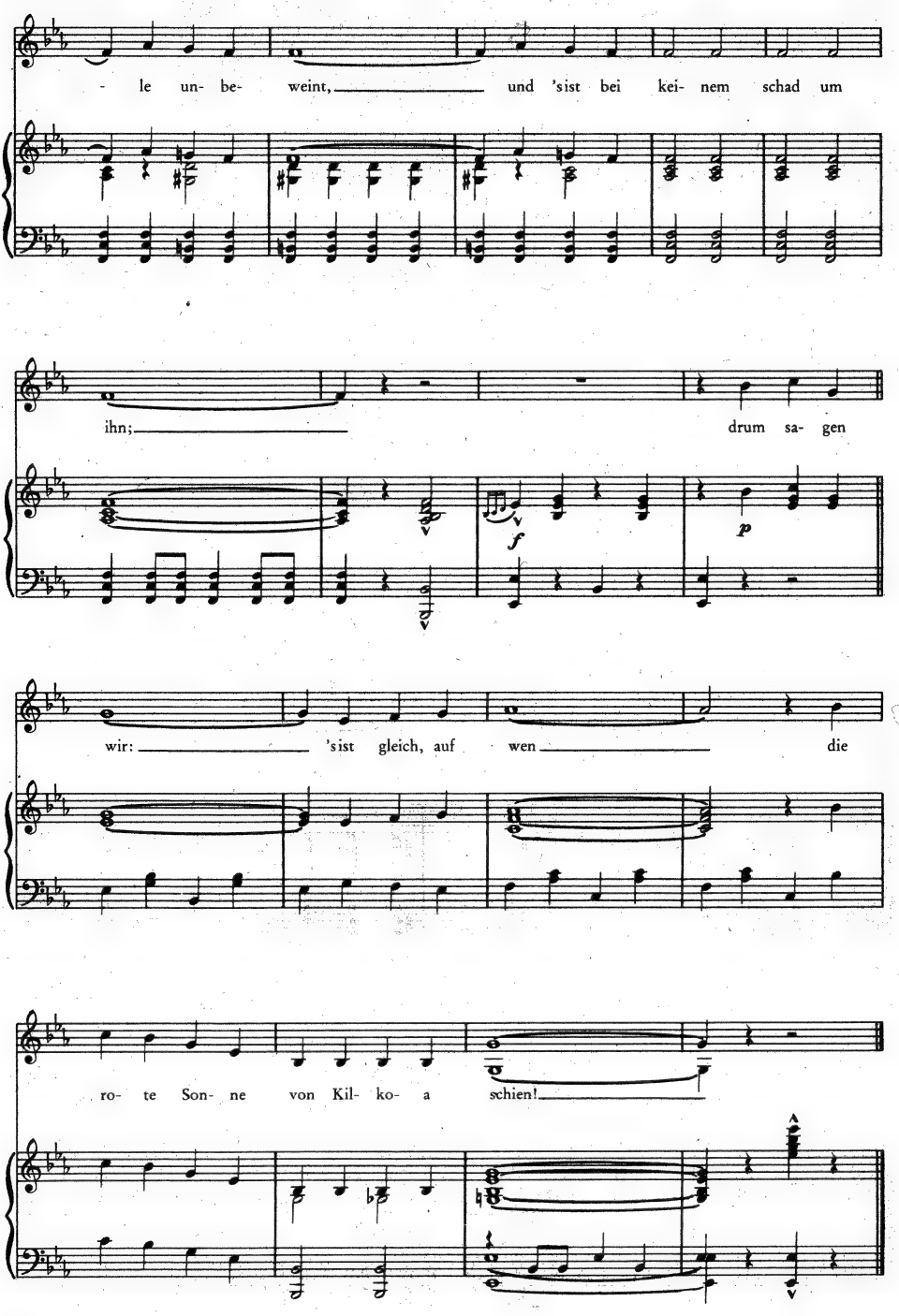
15 Der Mann-ist-Mann-Song

Bertolt Brecht



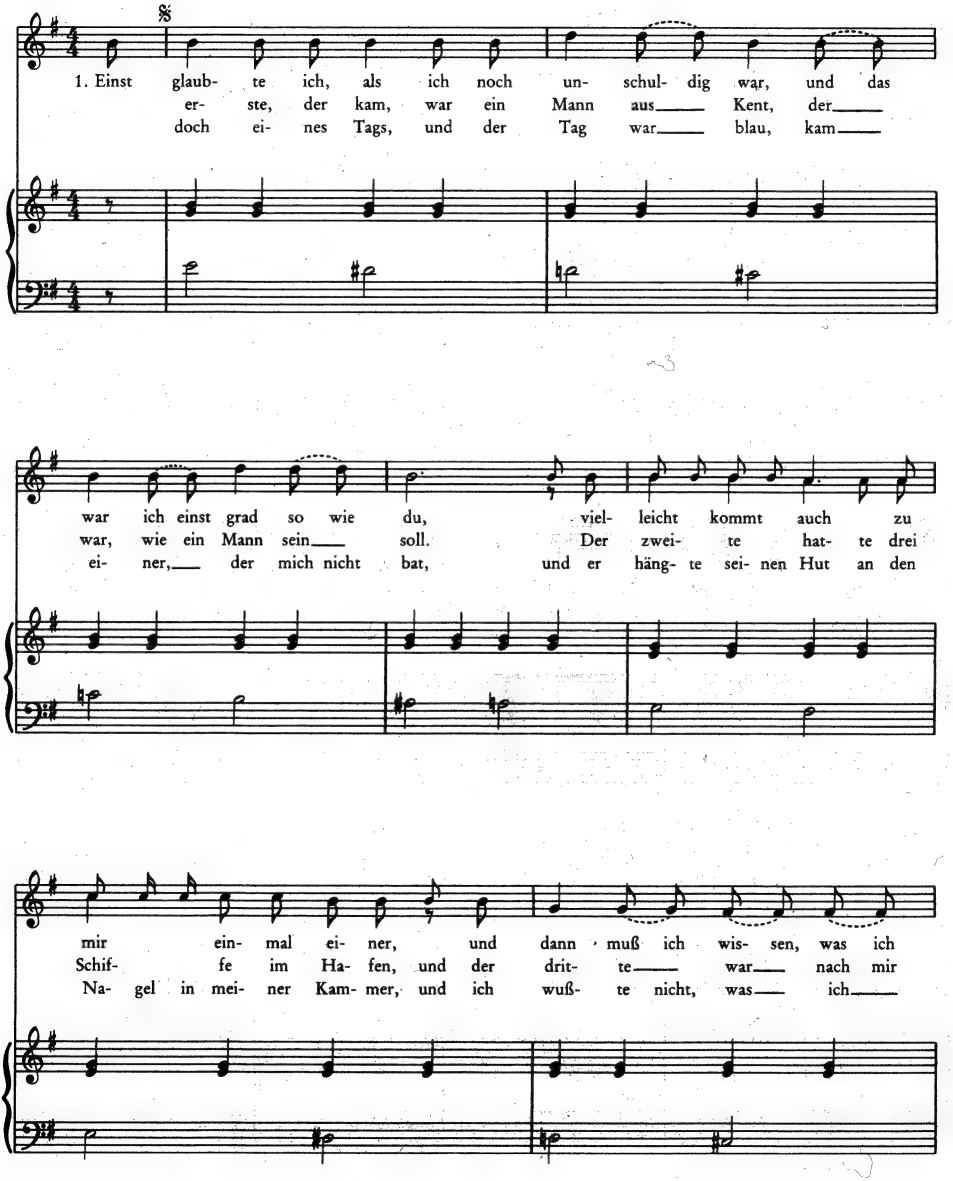

1. auch noch nicht ge- sehn? Denn ich hab dich
2. auch heut schon ge- kotzt? Denn ich hab
3. auch bei Jen- ny ge- schla- fen? Denn ich hab
4. auch nichts zum Hin- ein- tun ge- habt? Denn ich hab
5. auch nicht, wo- hin du gehst? Denn ich weiß
1. auch noch nicht ge- sehn.
2. auch heut schon ge- kotzt!
3. auch bei Jen- ny ge- schla- fen!
4. auch nichts zum Hin- ein- tun ge- habt!
5. auch nicht, wo- hin ich geh.
Drauf kommt's nicht an,
3
denn ein Mann ist ein Mann.
Wie? War- um? Wann? A- ber
Tom, schau, dar- auf kommt es wirk- lich gar nicht an!
Denn Mann ist
f

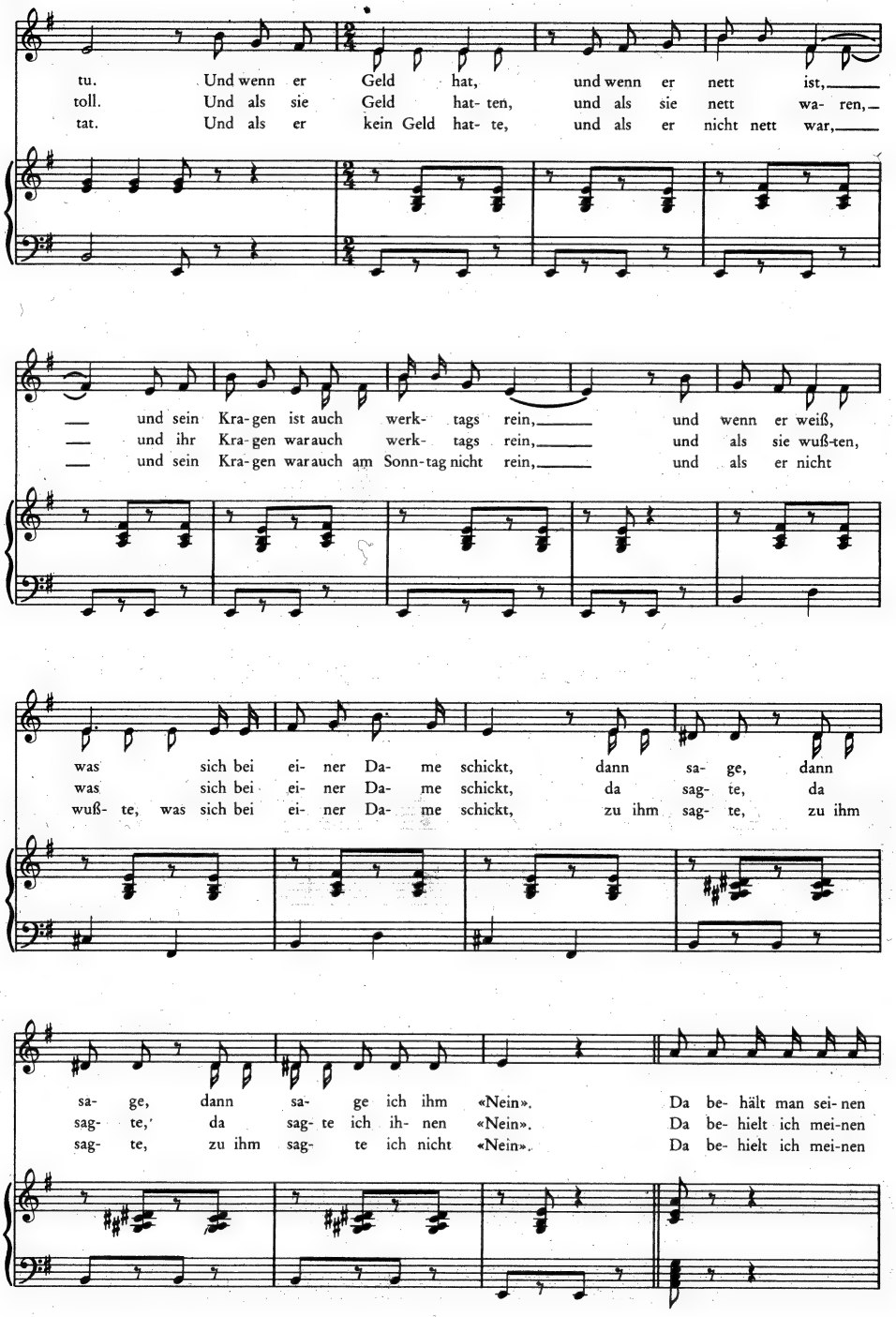

Mann! Und darauf kommt's an! Denn Mann ist
Mann! Und dar- auf kommt's an! Die Son- ne
von Kil- ko- a scheint auf sie- ben-
tau- send Män- ner hin, die ster- ben al-

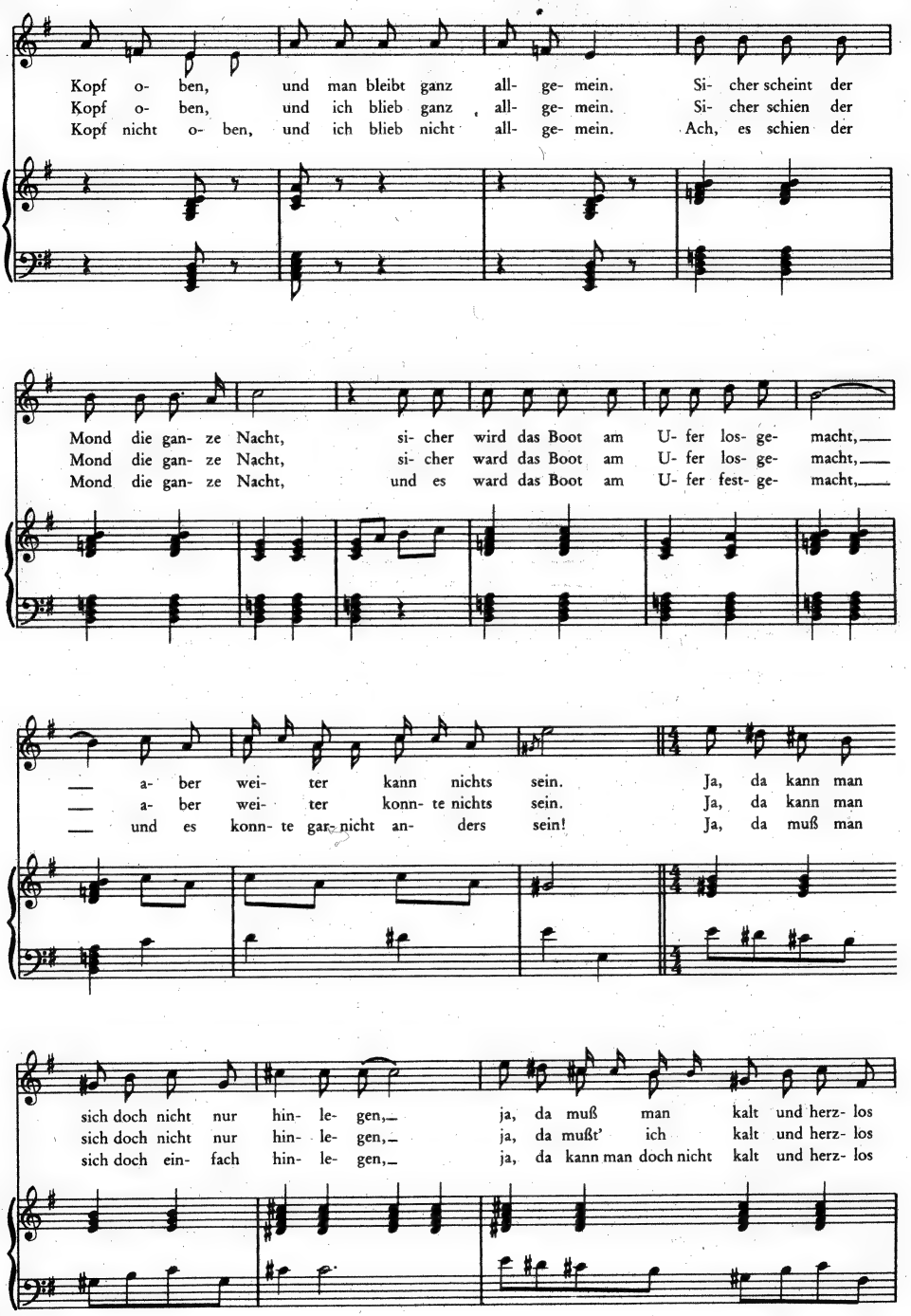

- le un- be- weint, und 'sist bei kei- nem schad um
ihn; drum sa- gen
f
p
wir: 'sist gleich, auf wen die
ro- te Son- ne von Kil- ko- a schien!

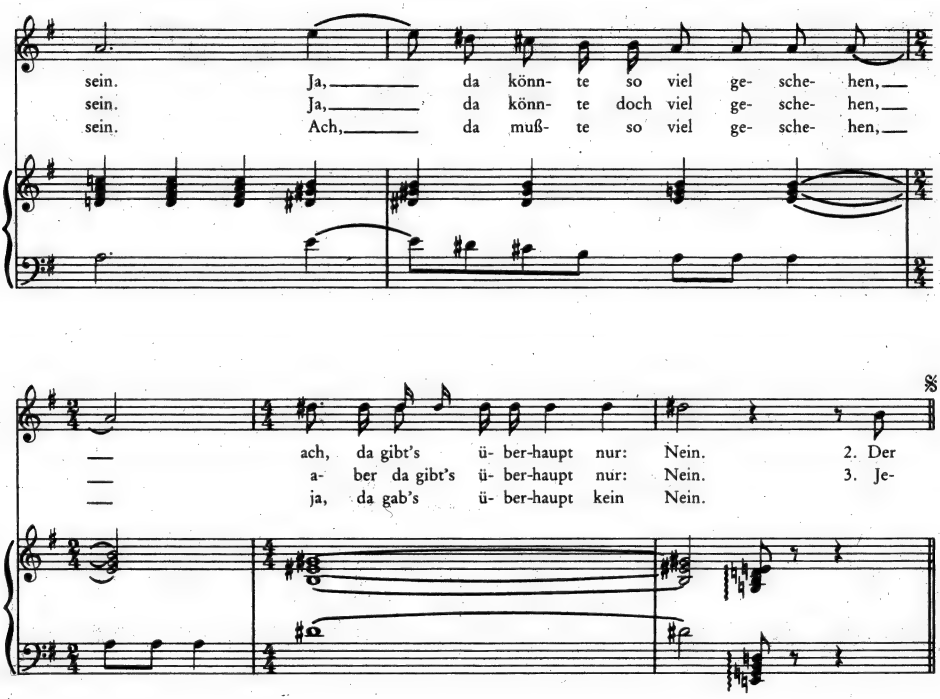
16 Barbara-Song

Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen



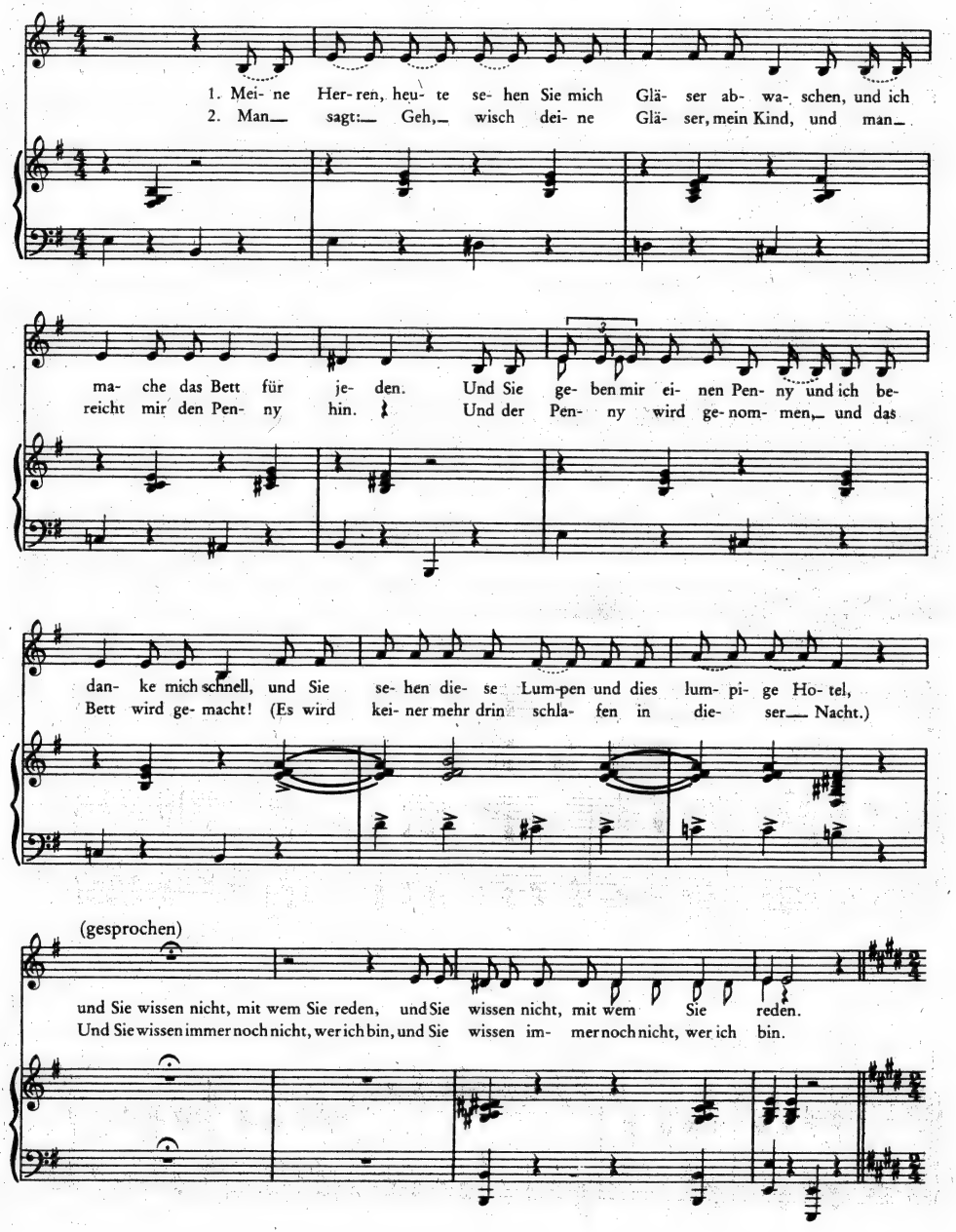

tu. Und wenn er Geld hat, und wenn er nett ist,
toll. Und als sie Geld hat- ten, und als sie nett wa- ren,
tat. Und als er kein Geld hat- te, und als er nicht nett war,
und sein Kra-gen ist auch werk- tags rein, und wenn er weiß,
und ihr Kra-gen war auch werk- tags rein, und als sie wuß-ten,
und sein Kra-gen war auch am Sonn-tag nicht rein, und als er nicht
was sich bei ei- ner Da- me schickt, dann sa- ge, dann
was sich bei ei- ner Da- me schickt, da sag- te, da
wuß- te, was sich bei ei- ner Da- me schickt, zu ihm sag- te, zu ihm
sa- ge, dann sa- ge ich ihm «Nein». Da be- hält man sei-nen
sag- te,' da sag- te ich ih- nen «Nein». Da be- hielt ich mei-nen
sag- te, zu ihm sag- te ich nicht «Nein». Da be- hielt ich mei-nen

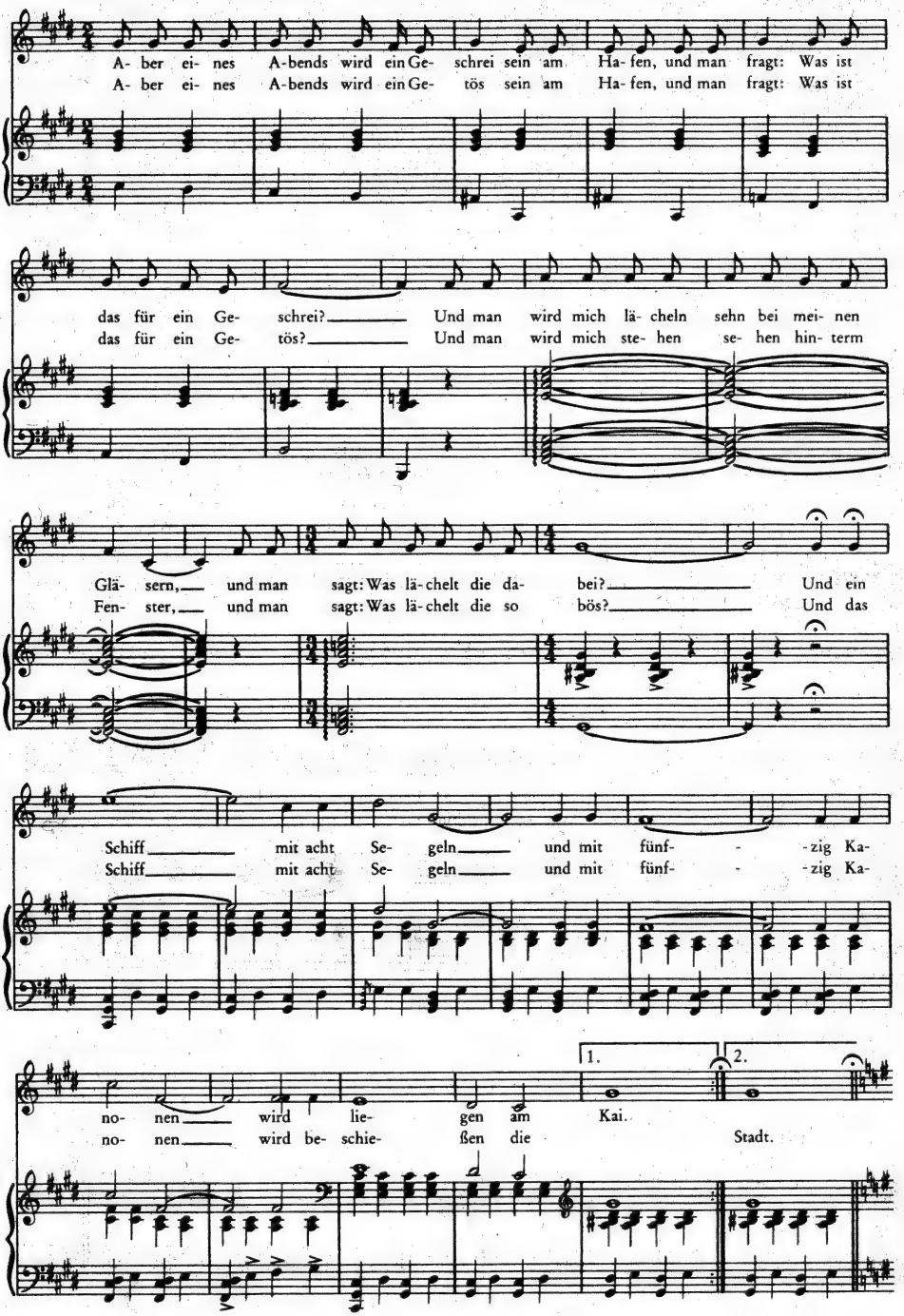

Kopf o- ben, und man bleibt ganz all- ge- mein. Si- cher scheint der
Kopf o- ben, und ich blieb ganz all- ge- mein. Si- cher schien der
Kopf nicht o- ben, und ich blieb nicht all- ge- mein. Ach, es schien der
Mond die gan- ze Nacht, si- cher wird das Boot am U- fer los- ge- macht,
Mond die gan- ze Nacht, si- cher ward das Boot am U- fer los- ge- macht,
Mond die gan- ze Nacht, und es ward das Boot am U- fer fest- ge- macht,
— a- ber wei- ter kann nichts sein. Ja, da kann man
— a- ber wei- ter konn- te nichts sein. Ja, da kann man
— und es konn- te gar nicht an- ders sein! Ja, da muß man
sich doch nicht nur hin- le- gen, ja, da muß man kalt und herz- los
sich doch nicht nur hin- le- gen, ja, da mußt' ich kalt und herz- los
sich doch ein- fach hin- le- gen, ja, da kann man doch nicht kalt und herz- los

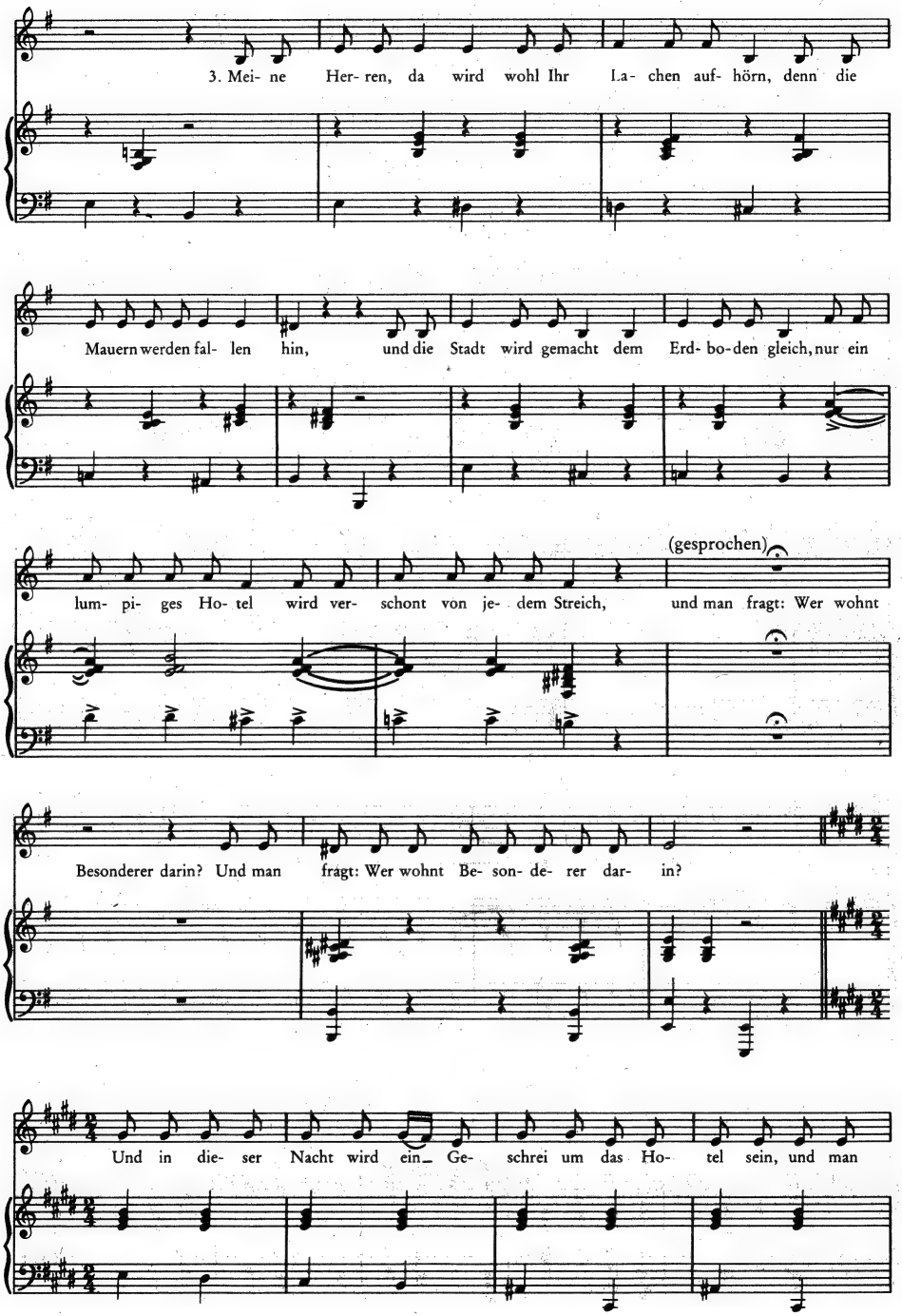

sein. Ja, da könn- te so viel ge- sche- hen,
sein. Ja, da könn- te doch viel ge- sche- hen,
sein. Ach, da muß- te so viel ge- sche- hen,
ach, da gibt's ü- ber-haupt nur: Nein. 2. Der
a- ber da gibt's ü- ber-haupt nur: Nein. 3. Je-
ja, da gab's ü- ber-haupt kein Nein.

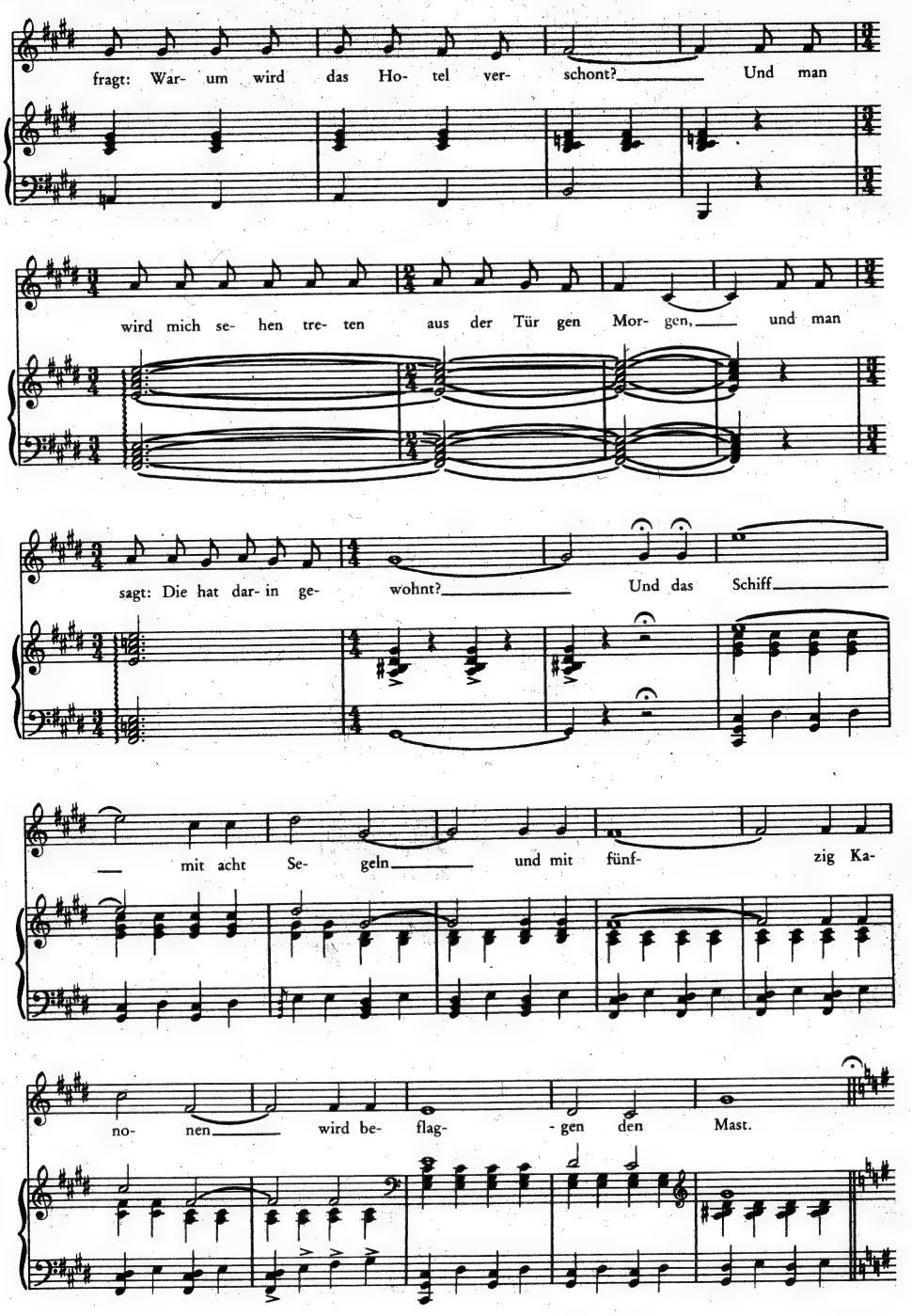
17 Die Seeräuber-Jenny

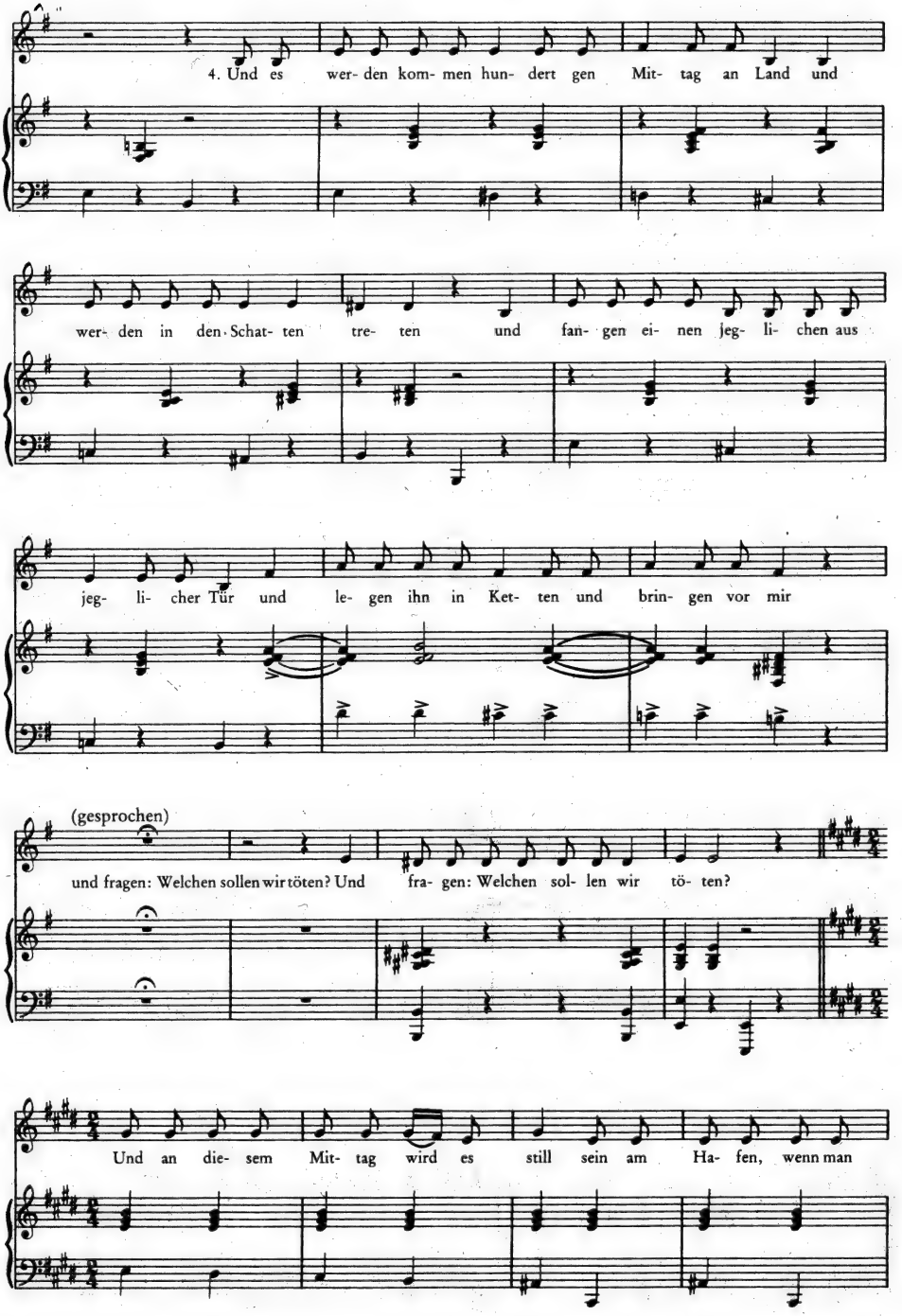
Bertolt Brecht · Satz: Kurt Schwaen

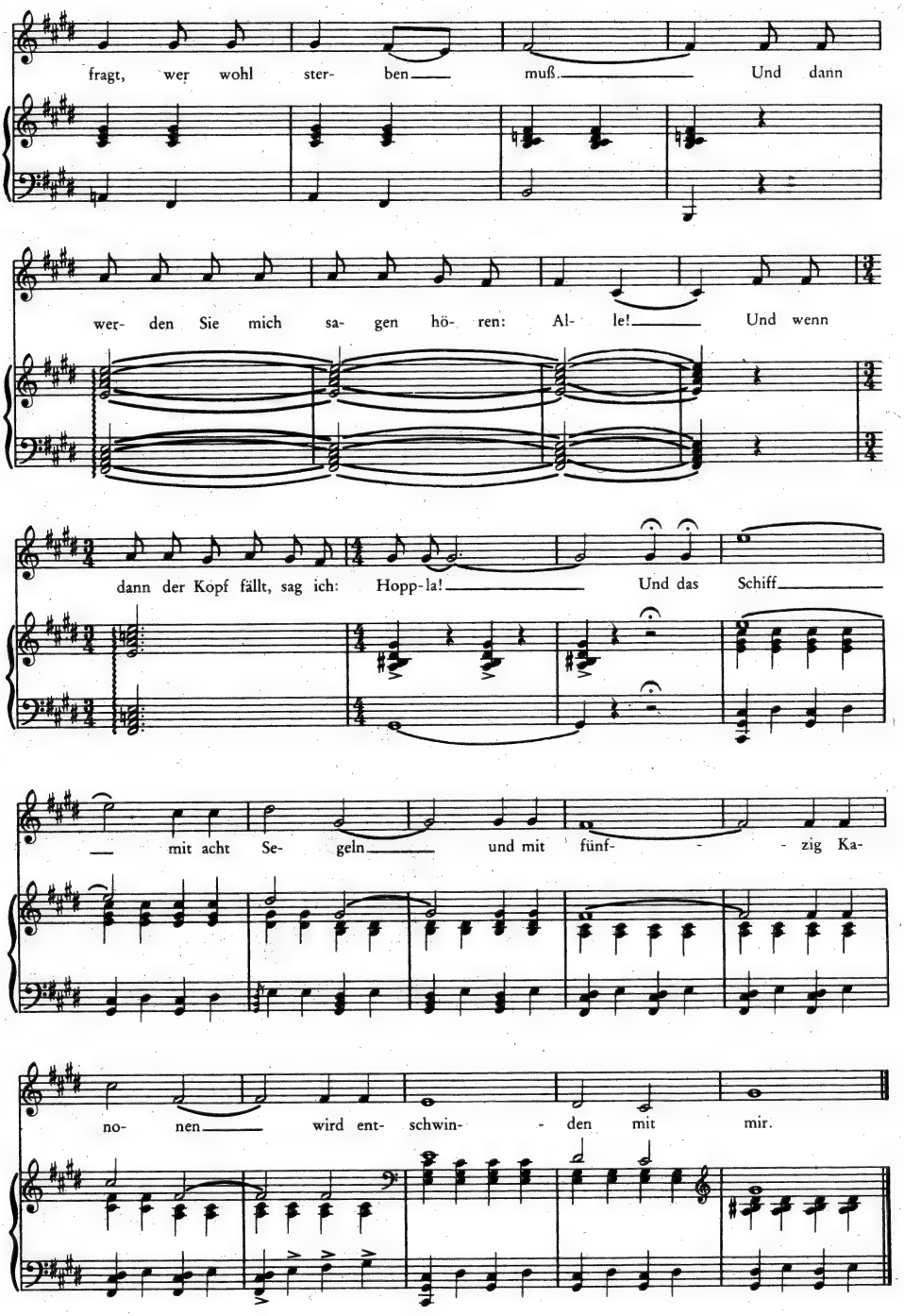



A- ber ei- nes A-bends wird ein Ge- schrei sein am Ha- fen, und man fragt: Was ist
A- ber ei- nes A-bends wird ein Ge- tös sein am Ha- fen, und man fragt: Was ist
das für ein Ge- schrei? Und man wird mich lä- cheln sehn bei mei- nen
das für ein Ge- tös? Und man wird mich ste- hen se- hen hin- term
Glä- sern, und man sagt: Was lä- chelt die da- bei? Und ein
Fen- ster, und man sagt: Was lä- chelt die so bös? Und das
Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- -zig Ka-
Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- -zig Ka-
no- nen wird lie- gen am Kai.
no- nen wird be- schie- ßen die Stadt.
1.
2.


3. Mei- ne Her- ren, da wird wohl Ihr La- chen auf- hörn, denn die
Mauern werden fal- len hin, und die Stadt wird gemacht dem Erd- bo- den gleich, nur ein
(gesprochen)
lum- pi- ges Ho- tel wird ver- schont von je- dem Streich, und man fragt: Wer wohnt
Besonderer darin? Und man fragt: Wer wohnt Be- son- de- rer dar- in?
Und in die- ser Nacht wird ein Ge- schrei um das Ho- tel sein, und man

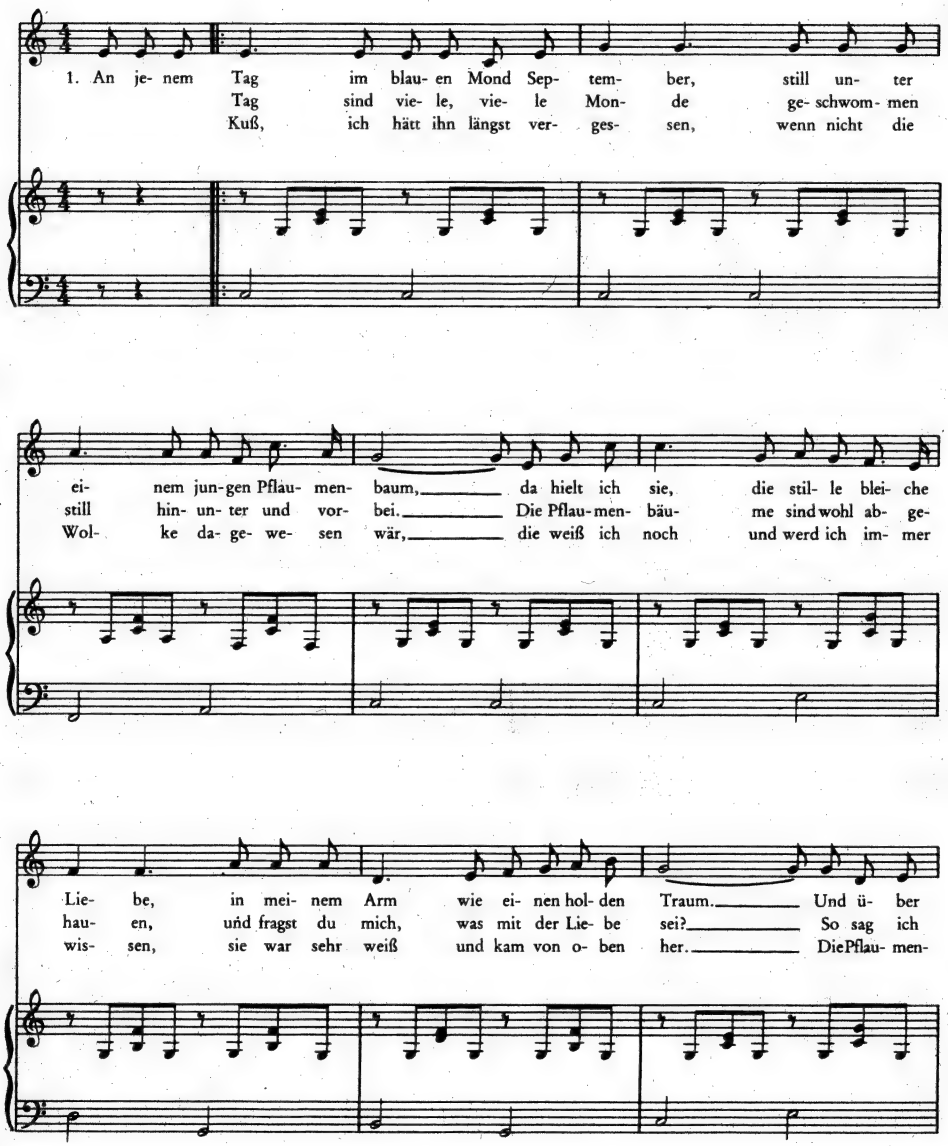

fragt: War- um wird das Ho- tel ver- schont? Und man
wird mich se- hen tre- ten aus der Tür gen Mor- gen, und man
sagt: Die hat dar- in ge- wohnt? Und das Schiff
mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka-
no- nen wird be- flag- gen den Mast.

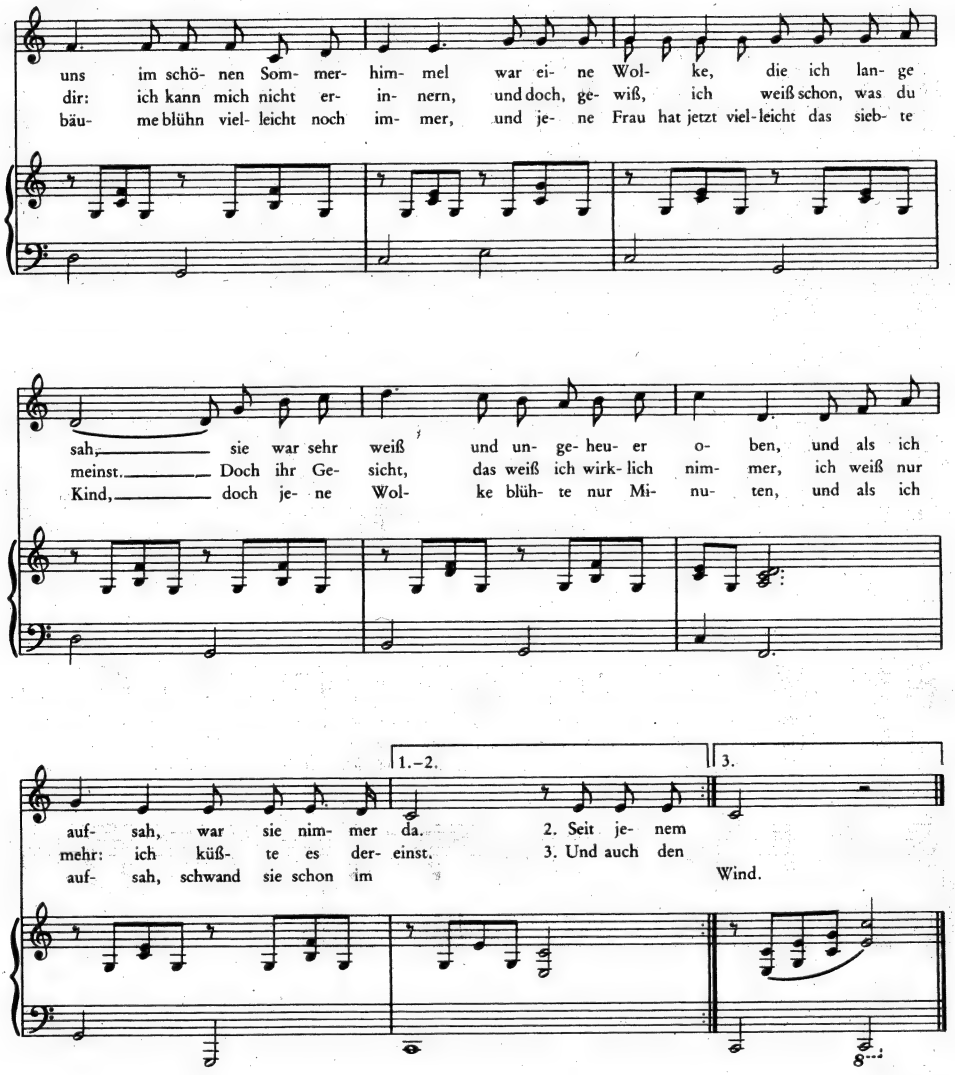

4. Und es wer- den kom- men hun- dert gen Mit- tag an Land und
wer- den in den Schat- ten tre- ten und fan- gen ei- nen jeg- li- chen aus
jeg- li- cher Tür und le- gen ihn in Ket- ten und brin- gen vor mir
(gesprochen)
und fragen: Welchen sollen wir töten? Und fra- gen: Welchen sol- len wir tö- ten?
Und an die- sem Mit- tag wird es still sein am Ha- fen, wenn man


fragt, wer wohl ster- ben muß. Und dann
wer- den Sie mich sa- gen hö- ren: Al- le! Und wenn
dann der Kopf fällt, sag ich: Hopp-la! Und das Schiff
mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka-
no- nen wird ent- schwin- den mit mir.

18 Erinnerung an die Marie A.

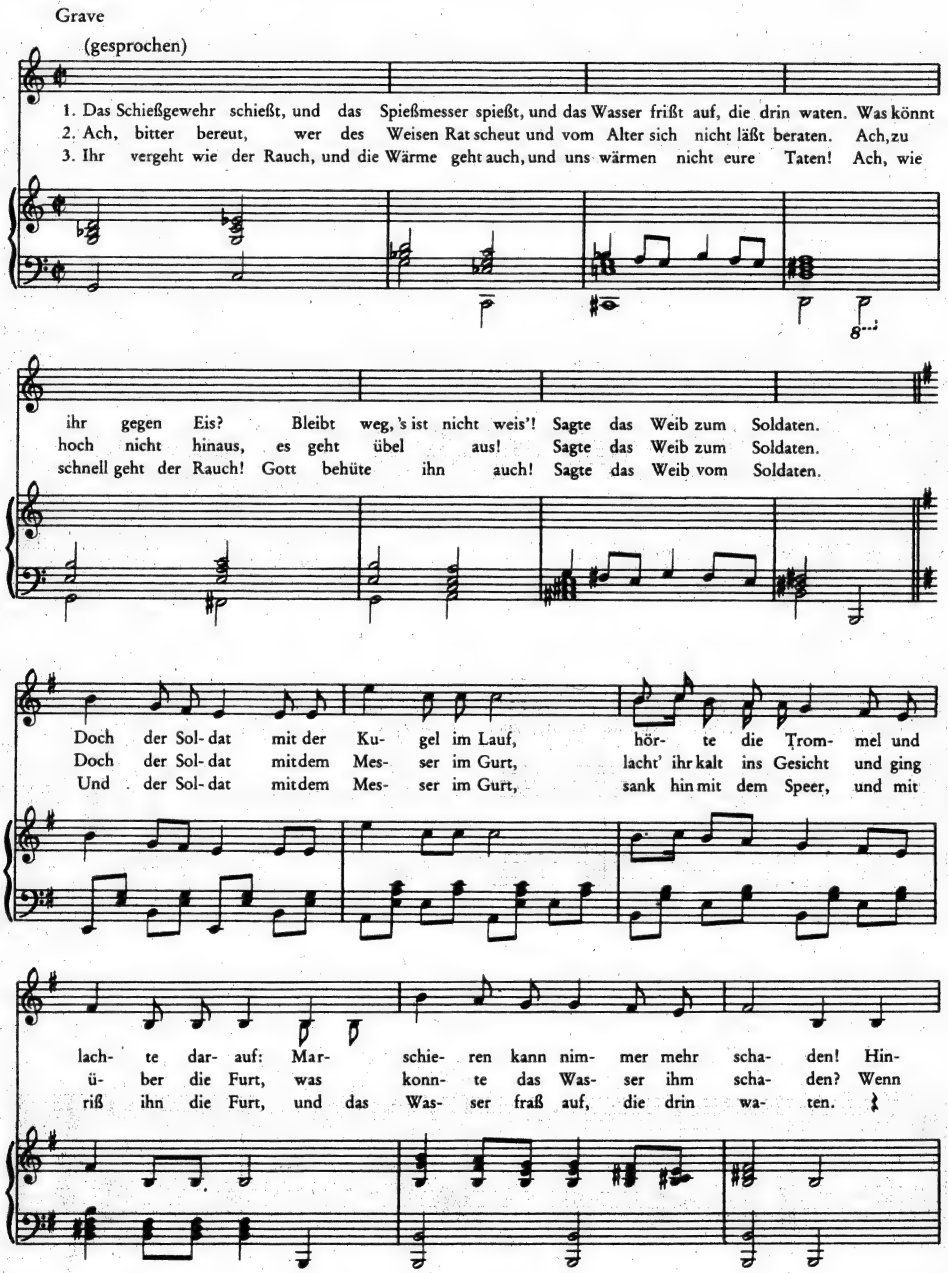
Bertolt Brecht/Franz S. Bruinier (»nach einer alten Melodie«)

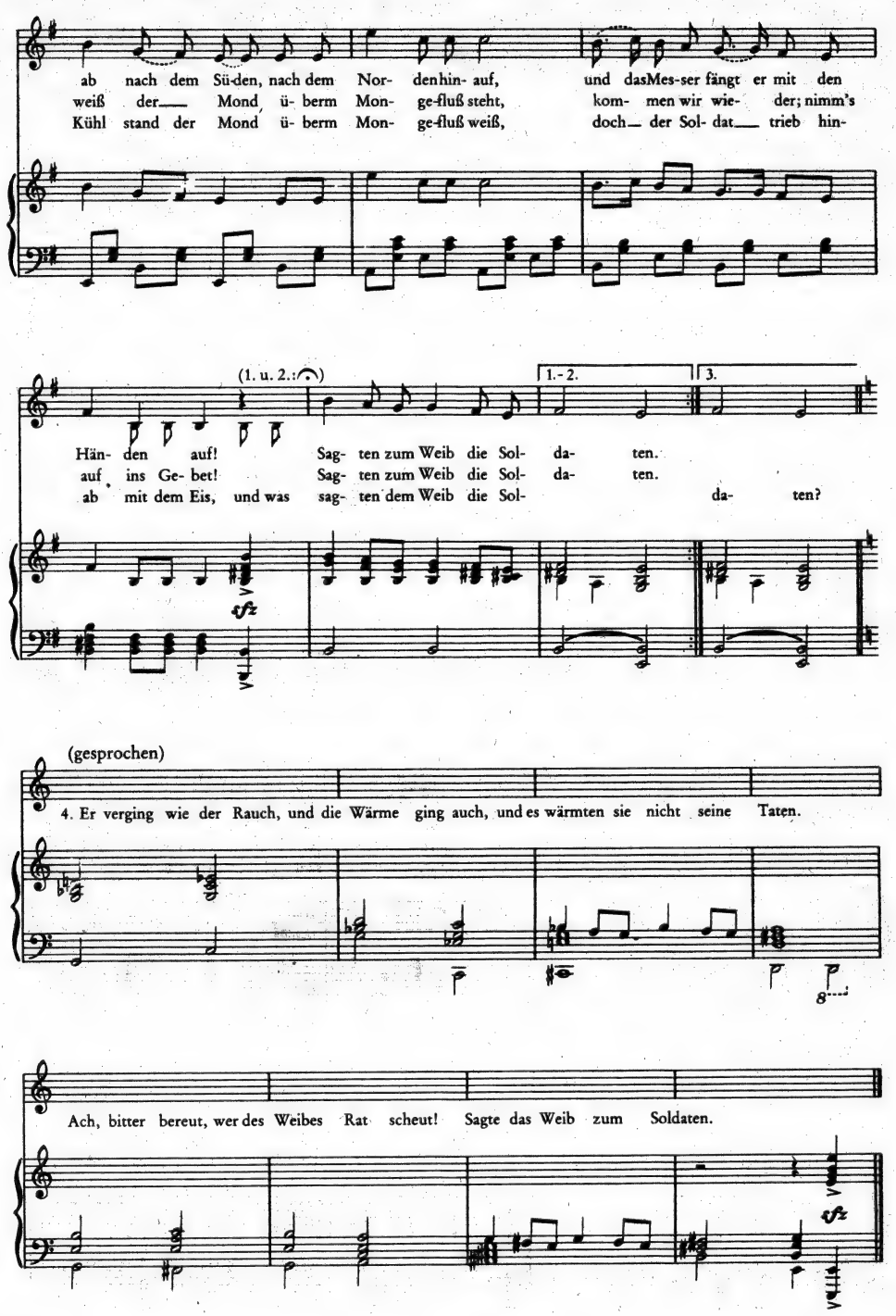



uns im schö- nen Som- mer- him- mel war ei- ne Wol- ke, die ich lan- ge
dir: ich kann mich nicht er- in- nern, und doch, ge- wiß, ich weiß schon, was du
bäu- me blühn viel- leicht noch im- mer, und je- ne Frau hat jetzt viel- leicht das sieb- te
sah, sie war sehr weiß und un- ge- heu- er o- ben, und als ich
meinst. Doch ihr Ge- sicht, das weiß ich wirk- lich nim- mer, ich weiß nur
Kind, doch je- ne Wol- ke blüh- te nur Mi- nu- ten, und als ich
1.–2.
3.
auf- sah, war sie nim- mer da.
mehr: ich küß- te es der- einst.
auf- sah, schwand sie schon im
2. Seit je- nem
3. Und auch den
Wind.

19 Ballade vom Weib und dem Soldaten

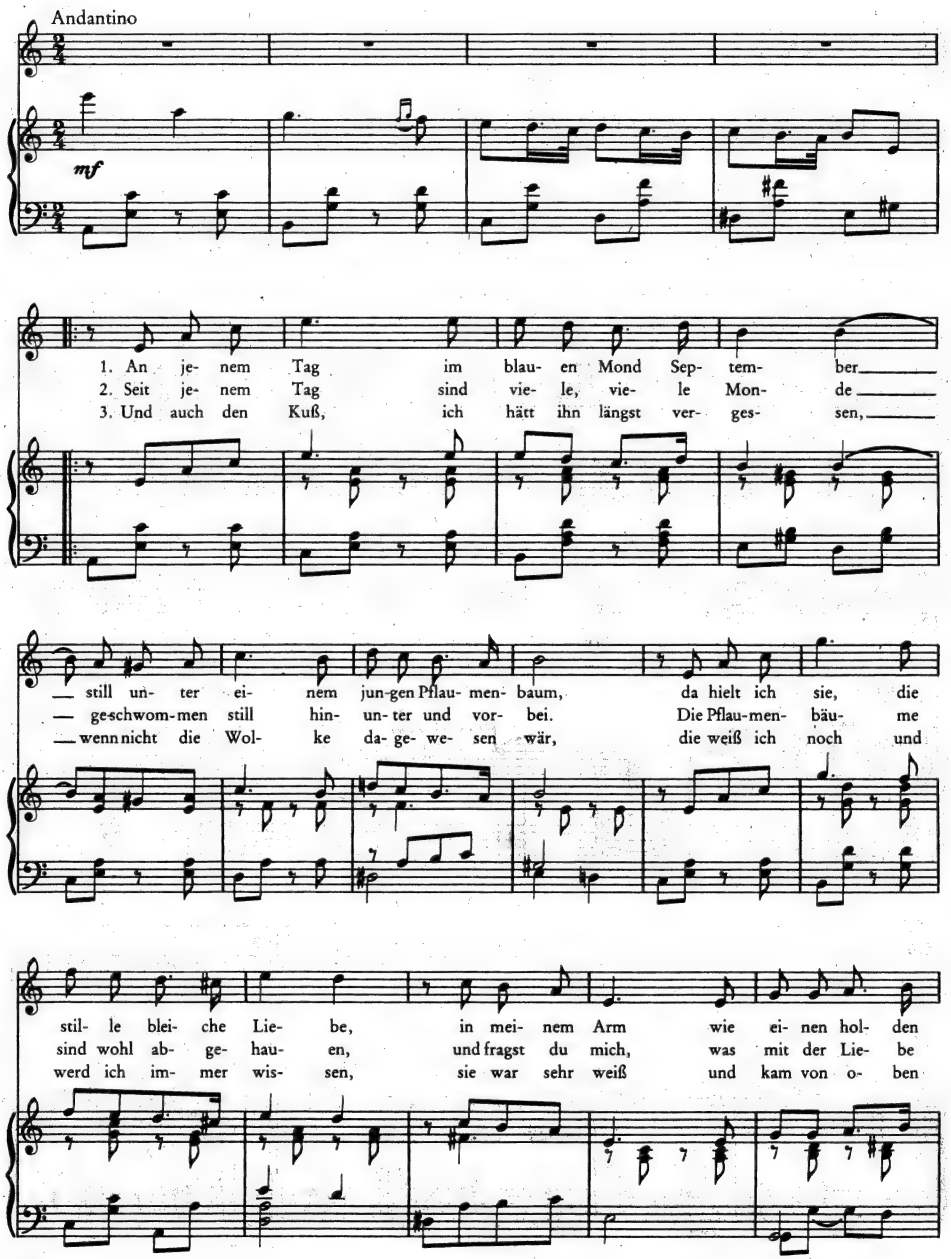
Bertolt Brecht / Franz S. Bruinier

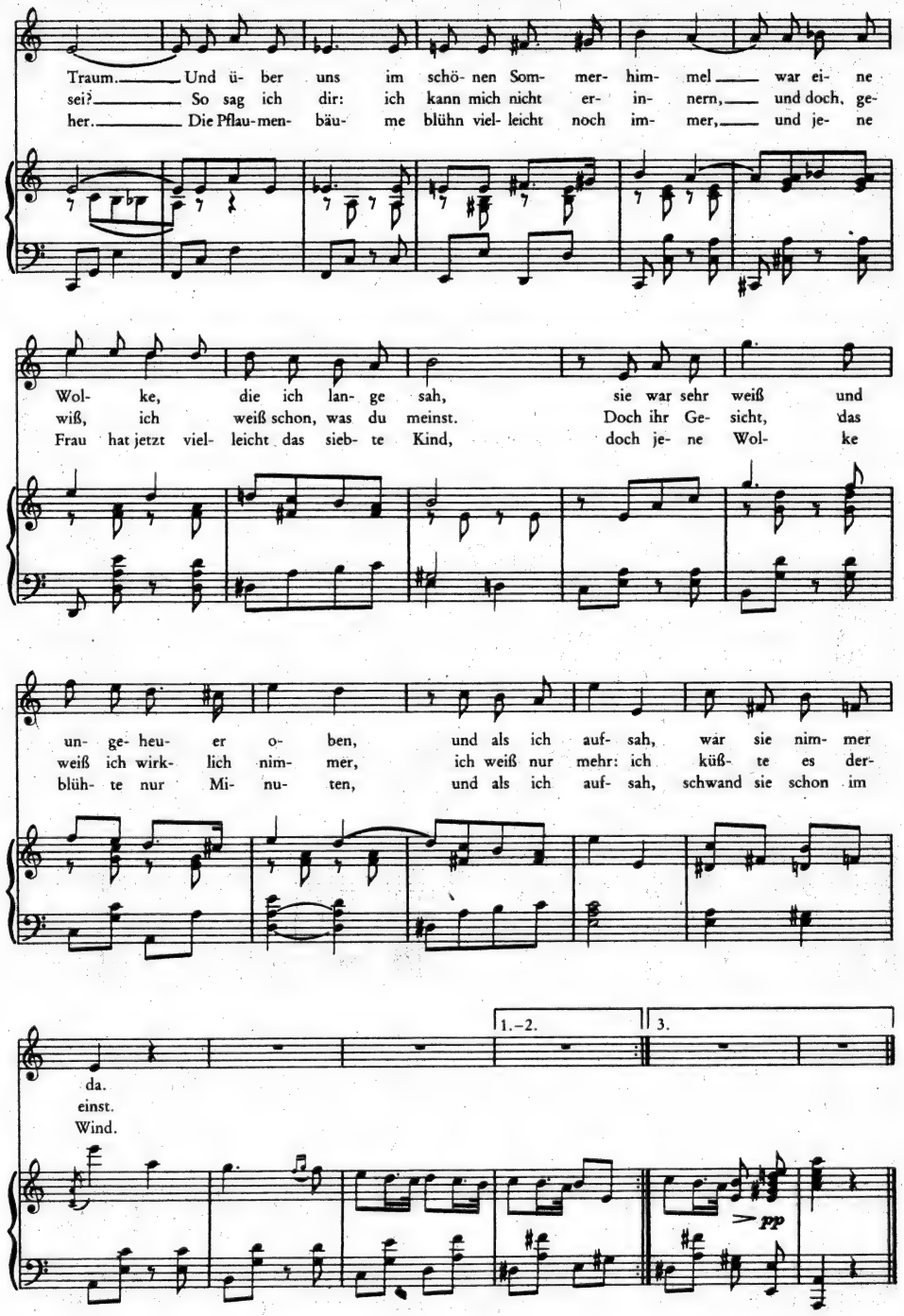



ab nach dem Sü-den, nach dem Nor- den hin- auf, und das Mes-ser fängt er mit den
weiß der Mond ü- berm Mon- ge-fluß steht, kom- men wir wie- der; nimm's
Kühl stand der Mond ü- berm Mon- ge-fluß weiß, doch der Sol- dat trieb hin-
(1. u. 2.)
1.-2.
3.
Hän- den auf! Sag- ten zum Weib die Sol- da- ten.
auf ins Ge- bet! Sag- ten zum Weib die Sol- da- ten.
ab mit dem Eis, und was sag- ten dem Weib die Sol- da- ten?
sfz
(gesprochen)
4. Er verging wie der Rauch, und die Wärme ging auch, und es wärmten sie nicht seine Taten.
8
Ach, bitter bereut, wer des Weibes Rat scheut! Sagte das Weib zum Soldaten.
sfz

20 Erinnerung an die Marie A.

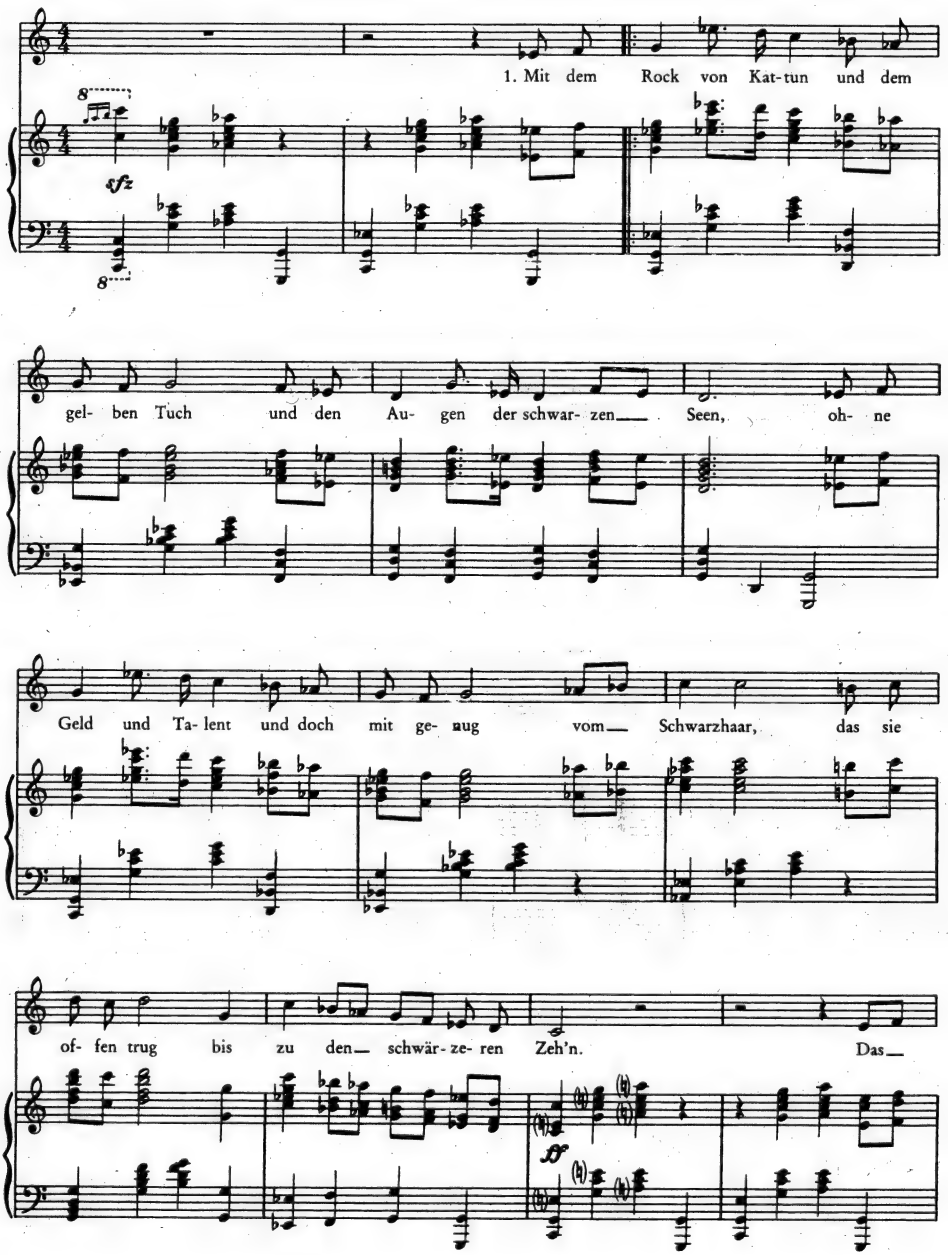
Franz S. Bruinier

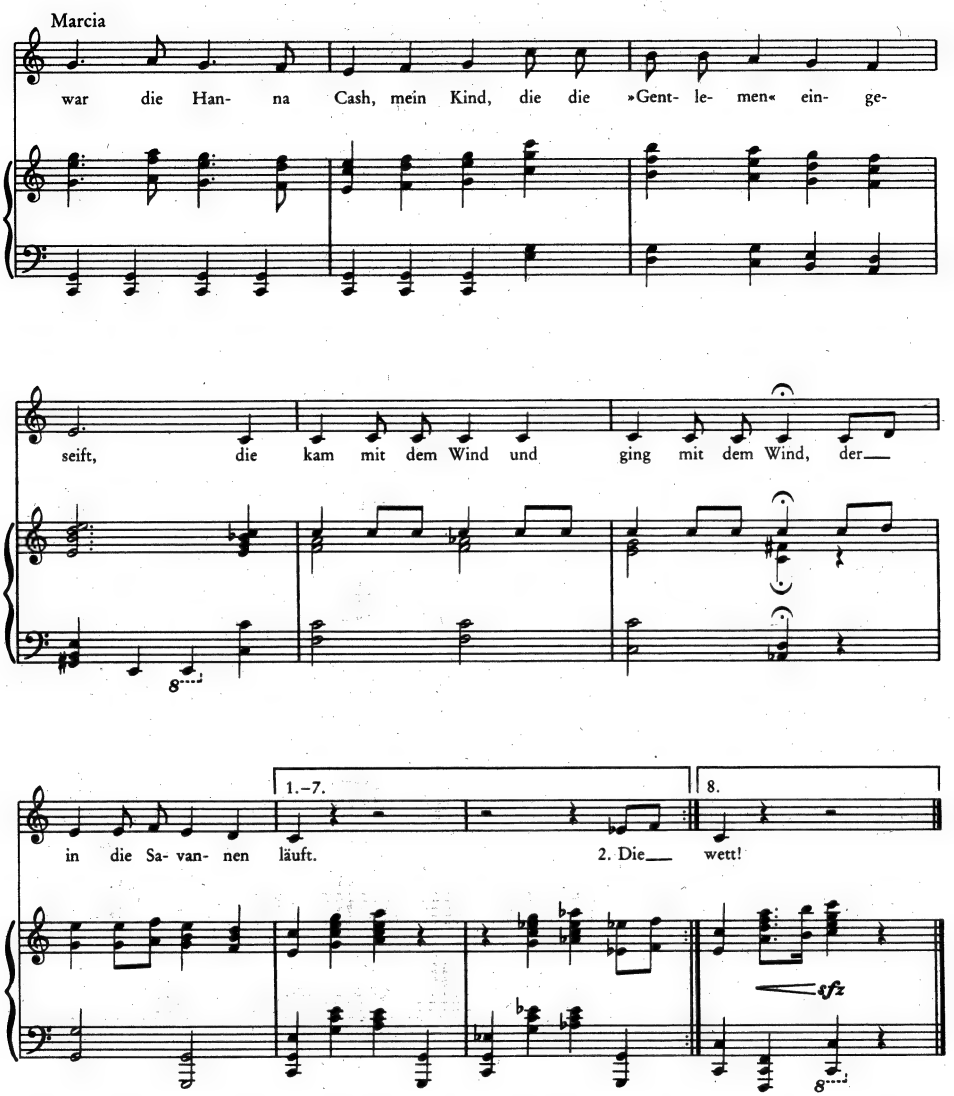



Traum. Und ü- ber uns im schö- nen Som- mer- him- mel war ei- ne
sei? So sag ich dir: ich kann mich nicht er- in- nern, und doch, ge-
her. Die Pflau- men- bäu- me blühn viel- leicht noch im- mer, und je- ne
Wol- ke, die ich lan- ge sah, sie war sehr weiß und
wiß, ich weiß schon, was du meinst. Doch ihr Ge- sicht, das
Frau hat jetzt viel- leicht das sieb- te Kind, doch je- ne Wol- ke
un- ge- heu- er o- ben, und als ich auf- sah, war sie nim- mer
weiß ich wirk- lich nim- mer, ich weiß nur mehr: ich küß- te es der-
blüh- te nur Mi- nu- ten, und als ich auf- sah, schwand sie schon im
1.–2.
3.
da.
einst.
Wind.
pp

21 Ballade von der Hanna Cash

Franz S. Bruinier




Marcia
war die Han- na Cash, mein Kind, die die »Gent- le- men« ein- ge-
seift, die kam mit dem Wind und ging mit dem Wind, der
1.–7.
8.
in die Sa- van- nen läuft. 2. Die wett!
sfz

2. Die hatte keine Schuhe und die hatte auch kein Hemd
Und die konnte auch keine Choräle!
Und sie war wie eine Katze in die große Stadt geschwemmt
Eine kleine graue Katze zwischen Hölzer eingeklemmt
Zwischen Leichen in die schwarzen Kanäle.
Sie wusch die Gläser vom Absinth
Doch nie sich selber rein
Und doch muß die Hanna Cash, mein Kind
Auch rein gewesen sein.

3. Und sie kam eines Nachts in die Seemannsbar
Mit den Augen der schwarzen Seen
Und traf J. Kent mit dem Maulwurfshaar
Den Messerjack aus der Seemannsbar
Und der ließ sie mit sich gehn!
Und wenn der wüste Kent den Grind
Sich kratzte und blinzelte
Dann spürt die Hanna Cash, mein Kind
Den Blick bis in die Zeh.

4. Sie «kamen sich näher» zwischen Wild und Fisch
Und «gingen vereint durchs Leben»
Sie hatten kein Bett und sie hatten keinen Tisch
Und sie hatten selber nicht Wild noch Fisch
Und keinen Namen für die Kinder.
Doch ob Schneewind pfeift, ob Regen rinnt
Ersöff auch die Savann
Es bleibt die Hanna Cash, mein Kind
Bei ihrem lieben Mann.

5. Der Sheriff sagt, daß er ein Schurke sei
Und die Milchfrau sagt: er geht krumm.
Sie aber sagt: Was ist dabei?
Er ist mein Mann. Und sie war so frei
Und blieb bei ihm. Darum.
Und wenn er hinkt und wenn er spinnt
Und wenn er ihr Schläge gibt:
Es fragt die Hanna Cash, mein Kind
Doch nur: ob sie ihn liebt.

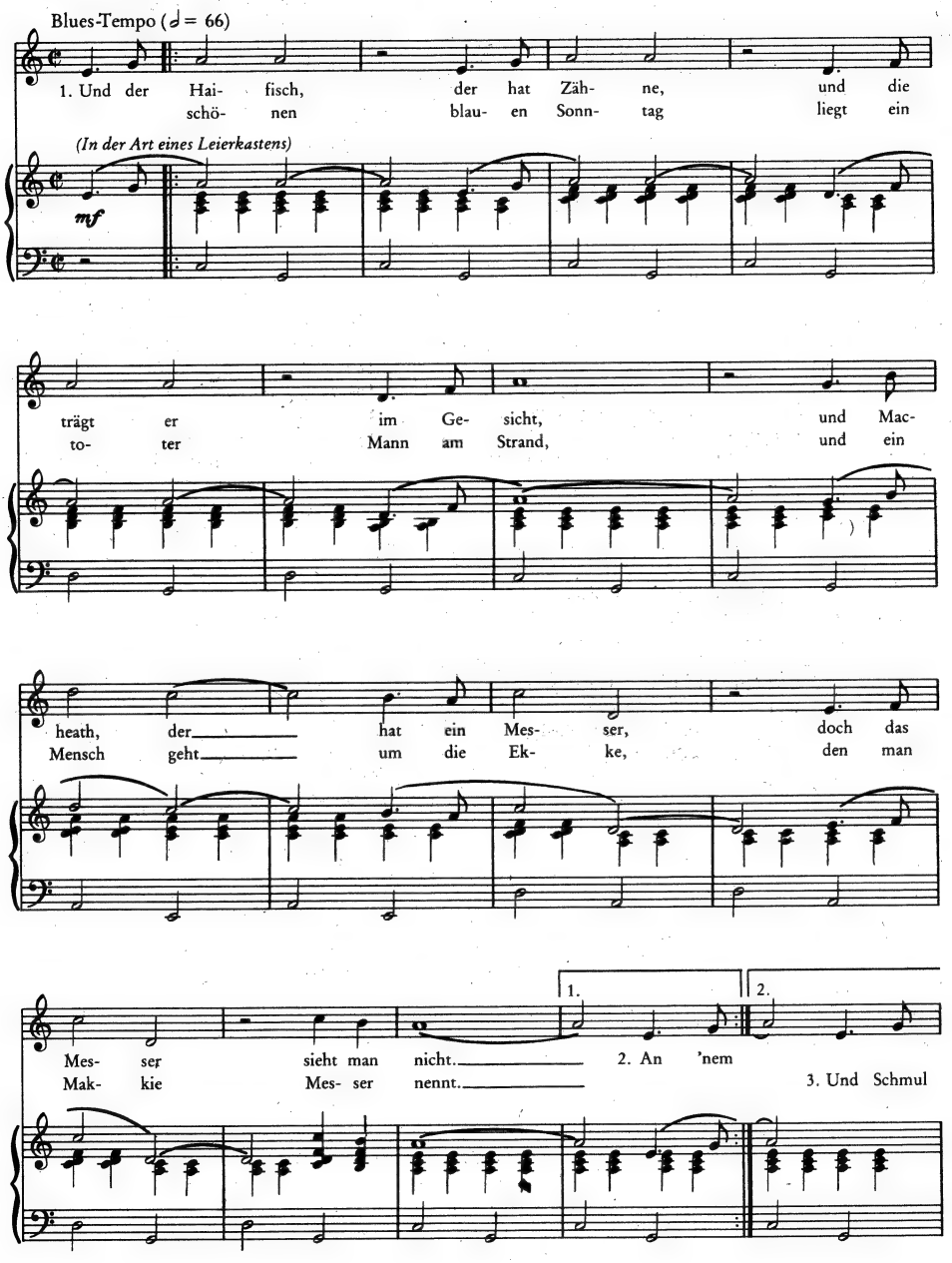
6. Kein Dach war da, wo die Wiege war
Und die Schläge schlugen die Eltern.
Die gingen zusammen Jahr für Jahr
Aus der Asphaltstadt in die Wälder gar
Und in die Savann aus den Wäldern.
Solang man geht in Schnee und Wind
Bis daß man nicht mehr kann
So lang ging die Hanna Cash, mein Kind
Nun mal mit ihrem Mann.

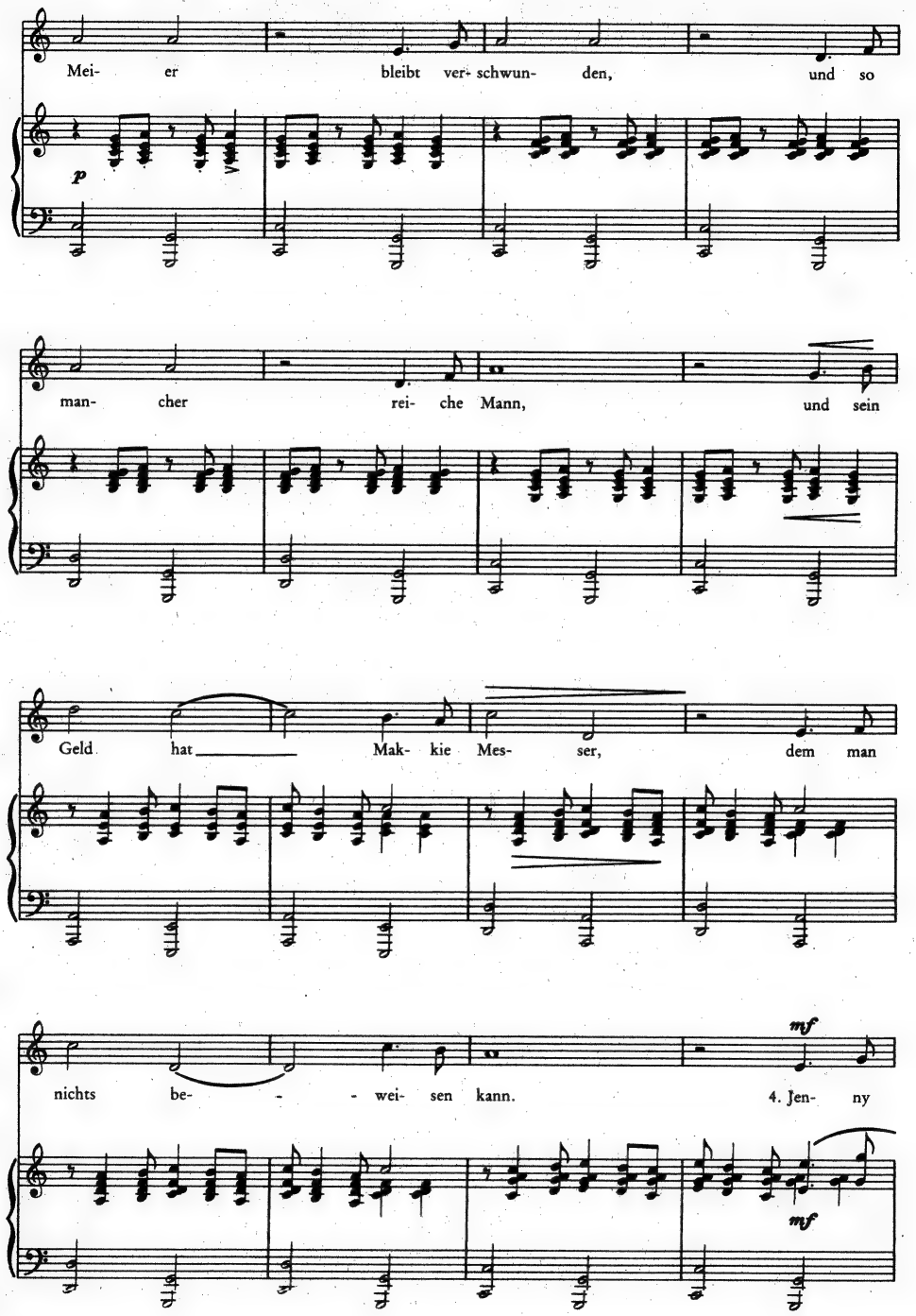
7. Kein Kleid war arm, wie das ihre war
Und es gab keinen Sonntag für sie
Keinen Ausflug zu dritt in die Kirschtortenbar
Und keinen Weizenfladen im Kar
Und keine Mundharmonie.
Und war jeder Tag, wie alle sind
Und gab's kein Sonnenlicht:
Es hatte die Hanna Cash, mein Kind
Die Sonn stets im Gesicht.

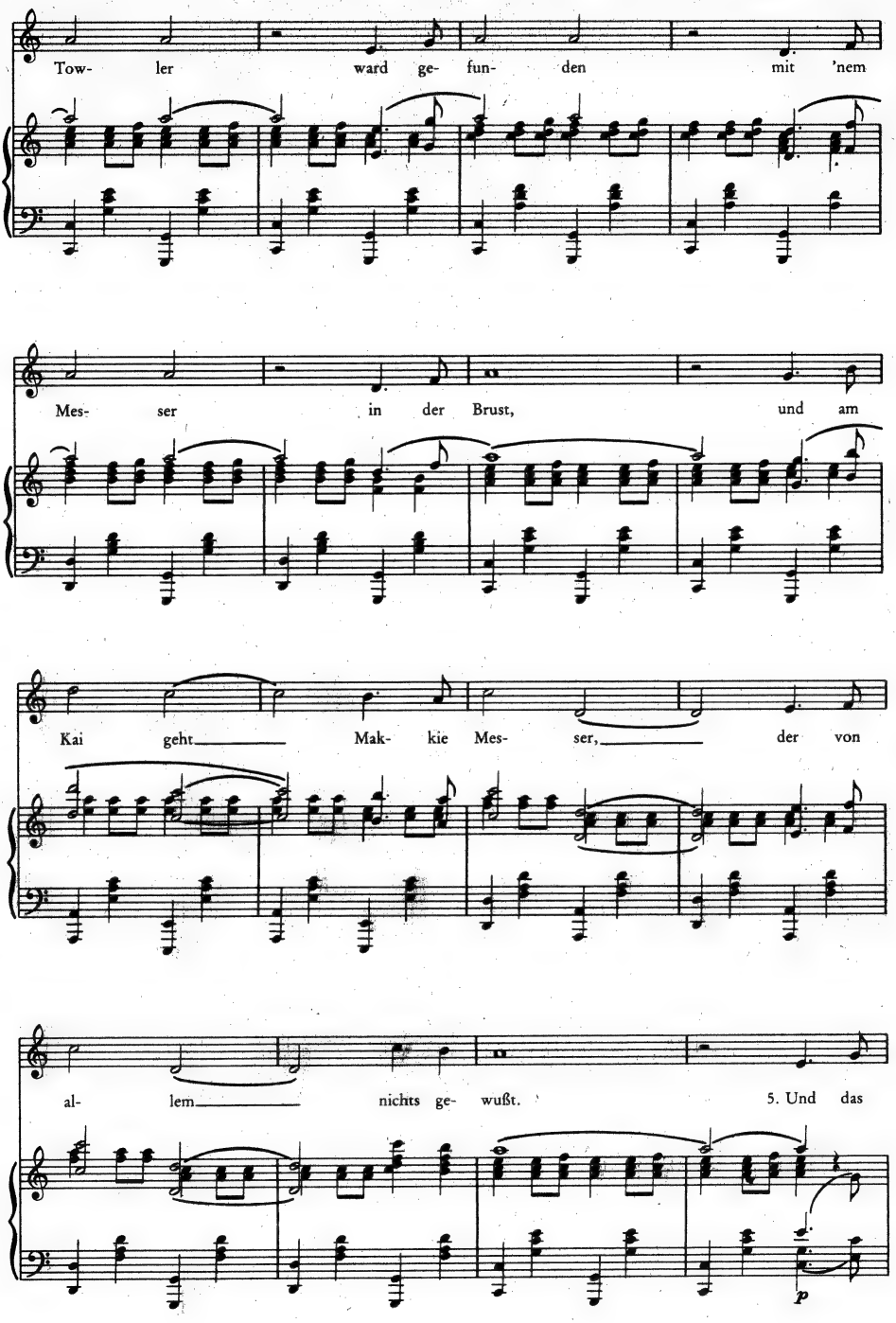
8. Er stahl wohl die Fische, und Salz stahl sie.
So war's. «Das Leben ist schwer.»
Und wenn sie die Fische kochte, sieh:
So sagten die Kinder auf seinem Knie
Den Katechismus her.
Durch fünfzig Jahr in Nacht und Wind
Sie schliefen in einem Bett.
Das war die Hanna Cash, mein Kind
Gott mach's ihr einmal wett!

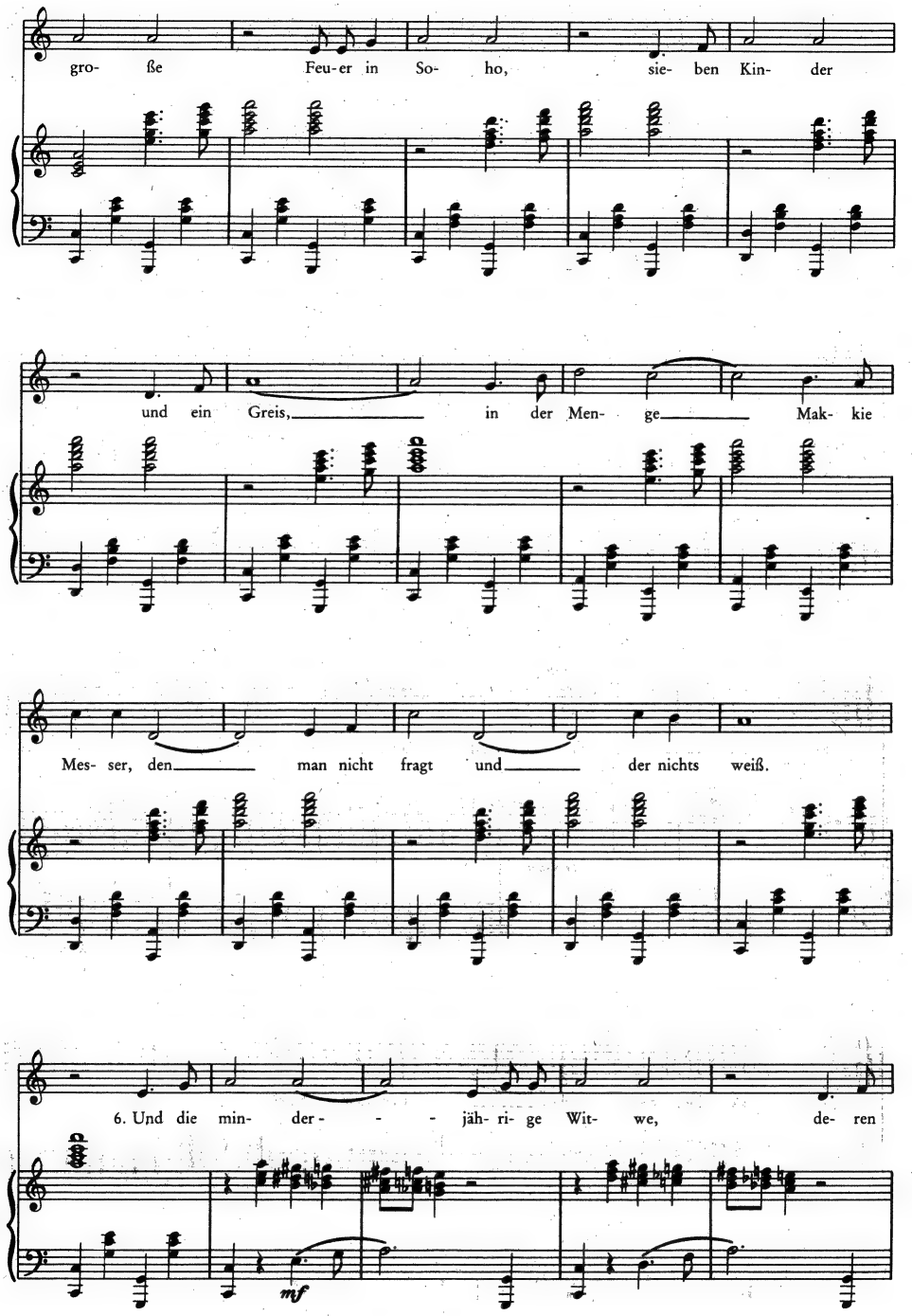
22 Die Moritat vom Mackie Messer

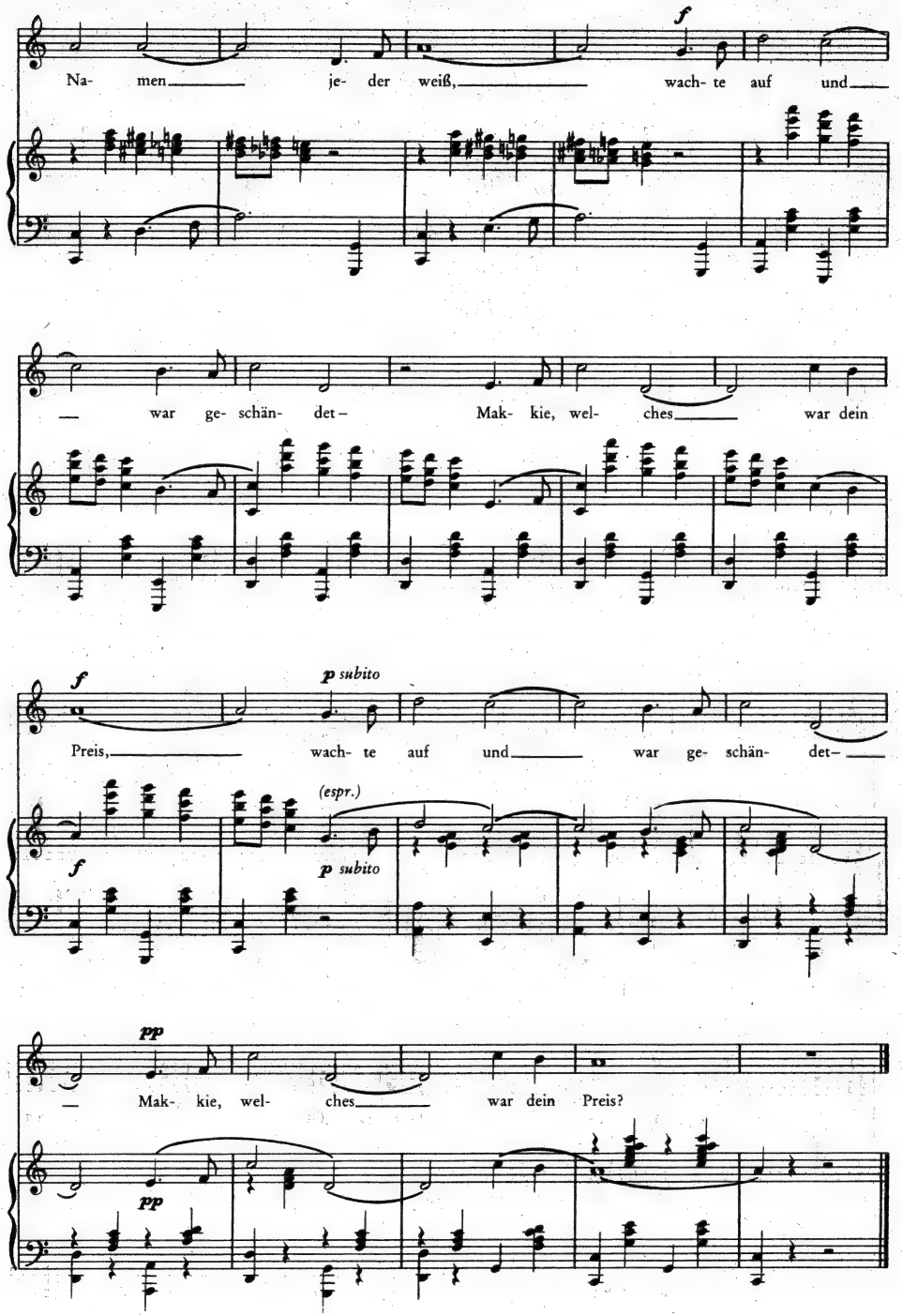
Kurt Weill




Mei- er bleibt ver- schwun- den, und so
p
man- cher rei- che Mann, und sein
Geld hat Mak- kie Mes- ser, dem man
nichts be- - - wei- sen kann. 4. Jen- ny
mf
mf

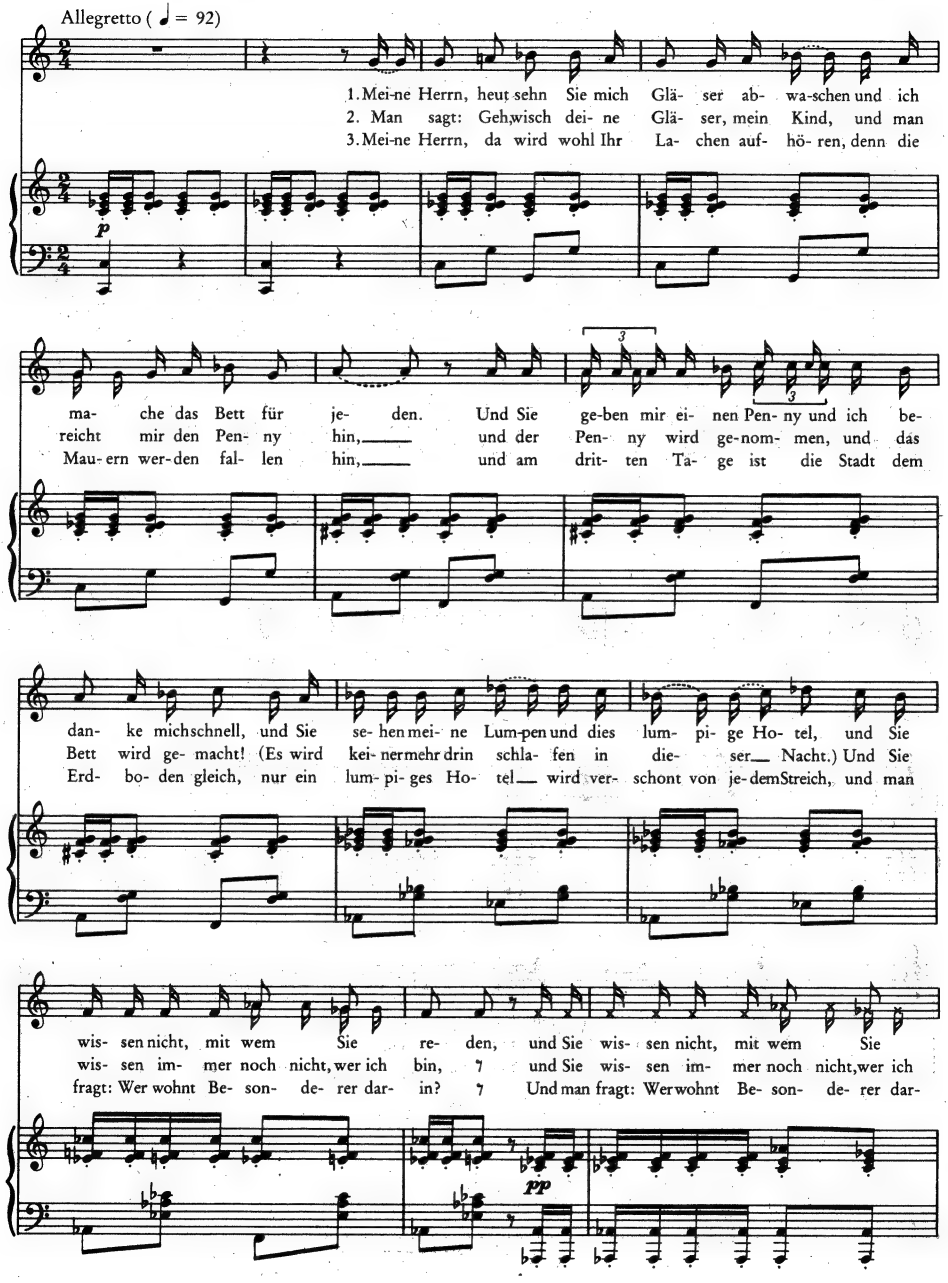

Tow- ler ward ge- fun- den mit 'nem
Mes- ser in der Brust, und am
Kai geht Mak- kie Mes- ser, der von
al- lem nichts ge- wußt. 5. Und das
p

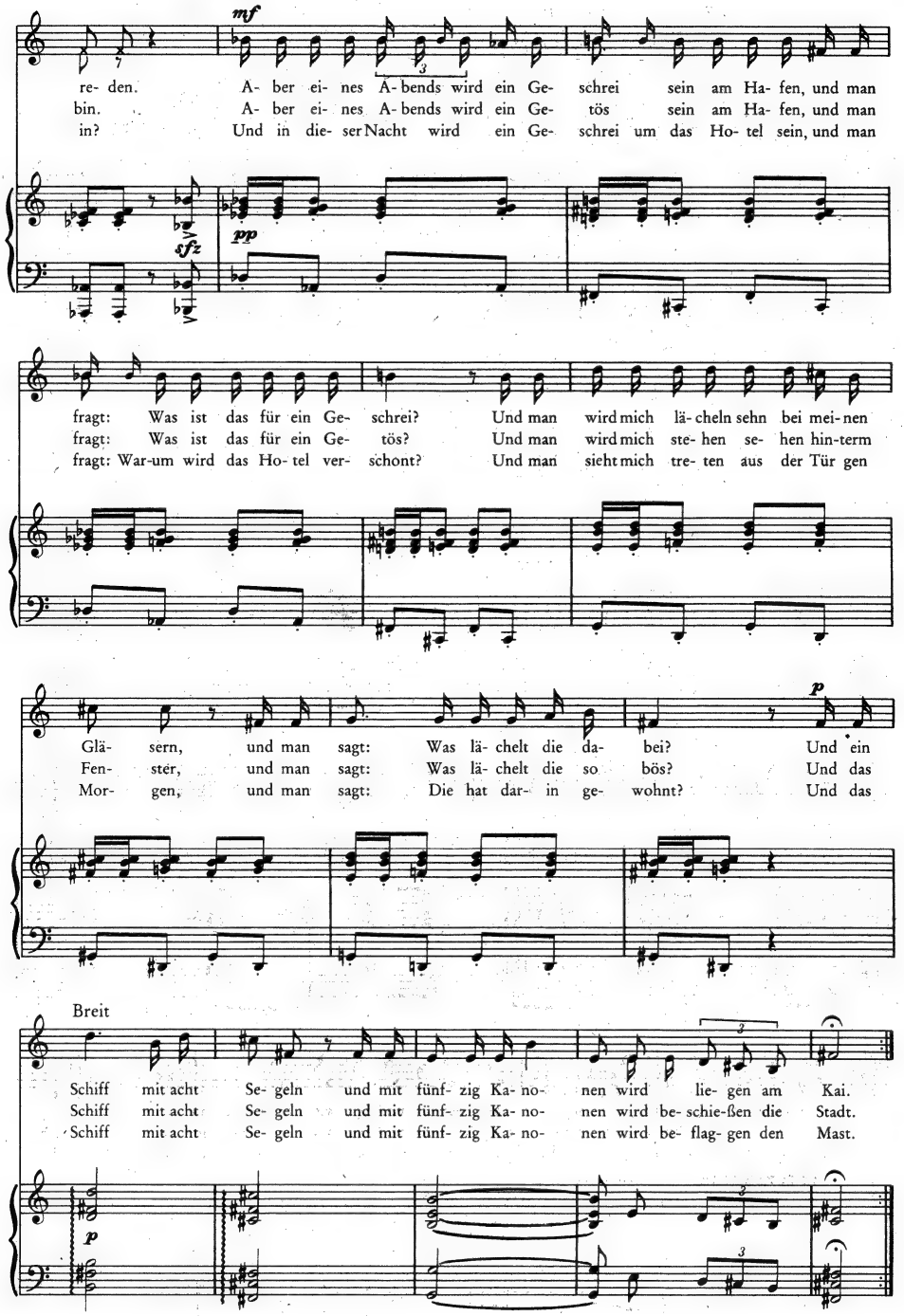

gro- ße Feu-er in So- ho, sie- ben Kin- der
und ein Greis, in der Men- ge Mak- kie
Mes- ser, den man nicht fragt und der nichts weiß.
6. Und die min- der- - - jäh- ri- ge Wit- we, de- ren
mf

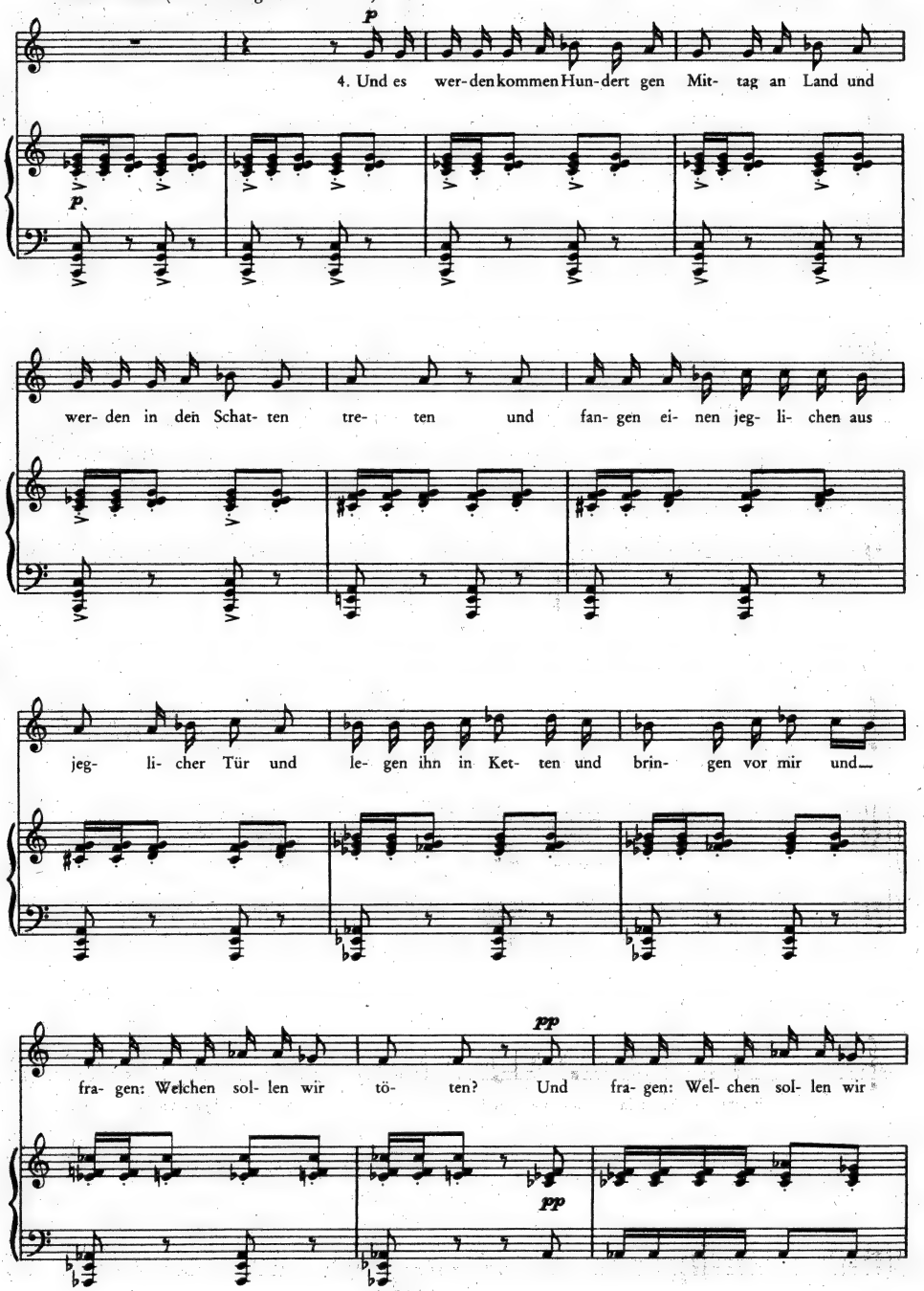

Na- men je- der weiß, wach- te auf und
f
— war ge- schän- det — Mak- kie, wel- ches war dein
Preis, wach- te auf und war ge- schän- det —
f
p subito
(espr.)
f
p subito
— Mak- kie, wel- ches war dein Preis?
pp
pp

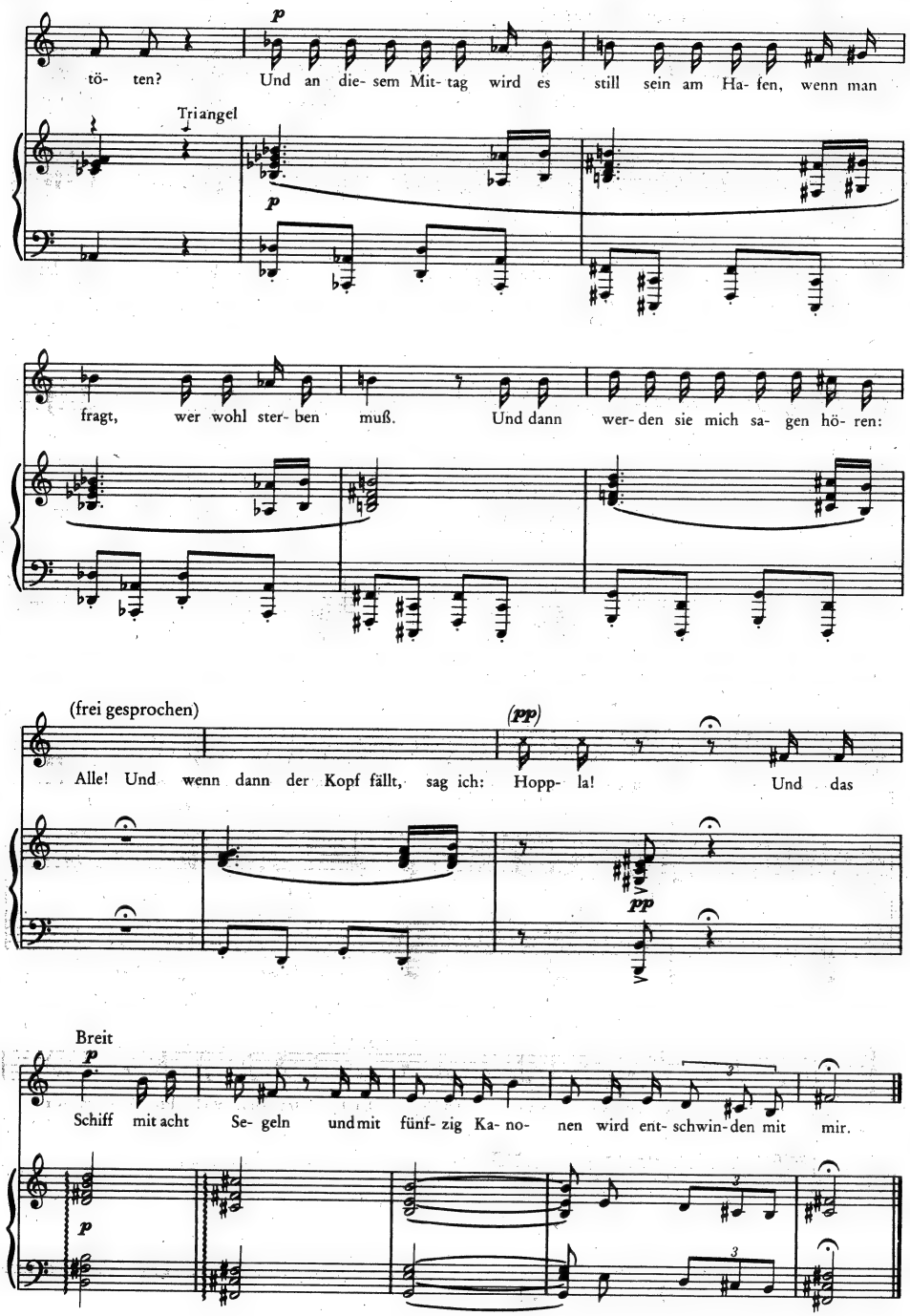
23 Die Seeräuber-Jenny

Kurt Weill




mf
re- den. A- ber ei- nes A- bends wird ein Ge- schrei sein am Ha- fen, und man
bin. A- ber ei- nes A- bends wird ein Ge- tös sein am Ha- fen, und man
in? Und in die- ser Nacht wird ein Ge- schrei um das Ho- tel sein, und man
sfz
pp
fragt: Was ist das für ein Ge- schrei? Und man wird mich lä- cheln sehn bei mei- nen
fragt: Was ist das für ein Ge- tös? Und man wird mich ste- hen se- hen hin- term
fragt: War- um wird das Ho- tel ver- schont? Und man sieht mich tre- ten aus der Tür gen
Glä- sern, und man sagt: Was lä- chelt die da- bei? Und ein
Fen- ster, und man sagt: Was lä- chelt die so bös? Und das
Mor- gen, und man sagt: Die hat dar- in ge- wohnt? Und das
p
Breit
Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka- no- nen wird lie- gen am Kai.
Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka- no- nen wird be- schie- ßen die Stadt.
Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka- no- nen wird be- flag- gen den Mast.
p

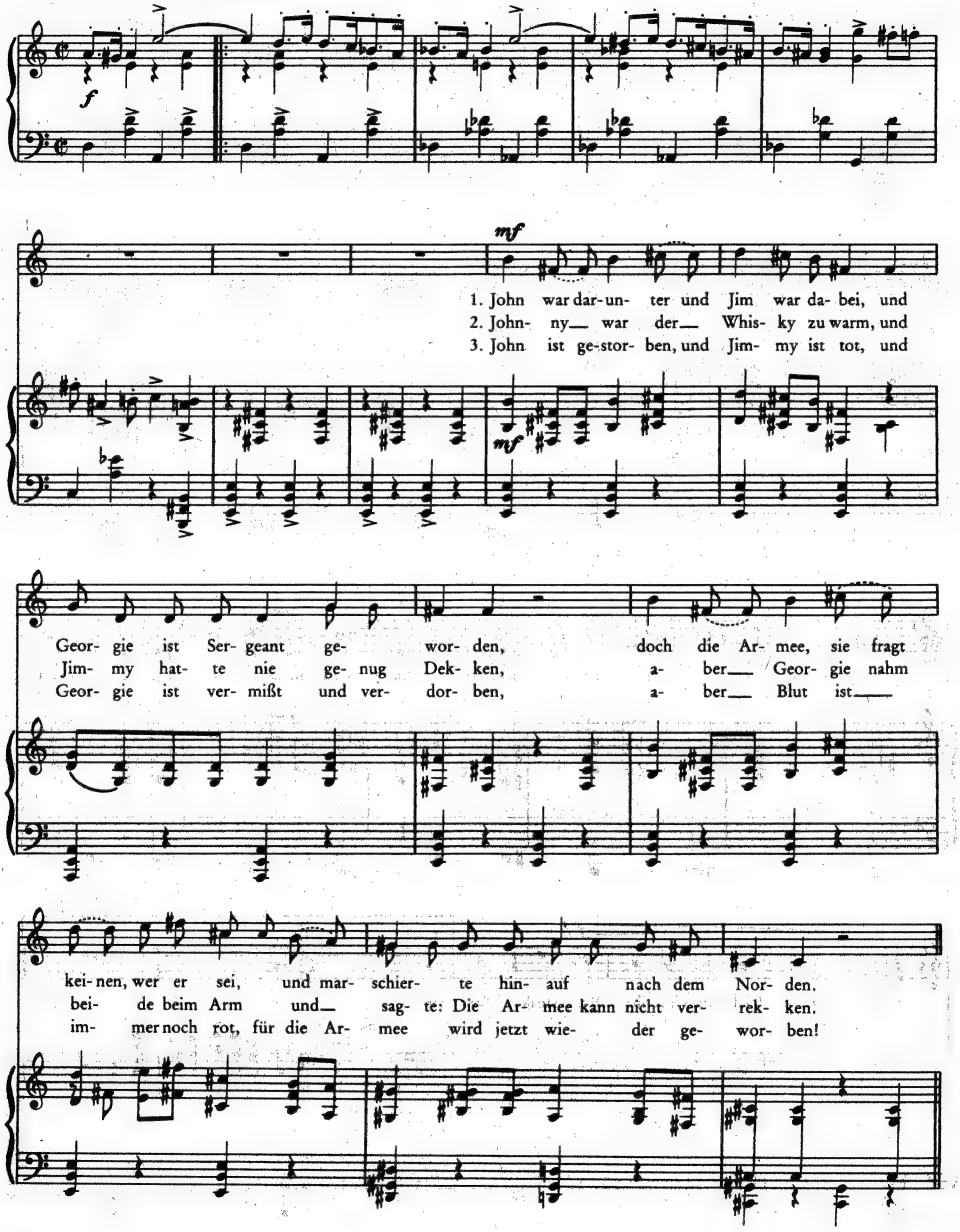

Meno mosso (wie ein langsamer Marsch)
p
4. Und es wer- den kommen Hun- dert gen Mit- tag an Land und
p
wer- den in den Schat- ten tre- ten und fan- gen ei- nen jeg- li- chen aus
jeg- li- cher Tür und le- gen ihn in Ket- ten und brin- gen vor mir und
pp
fra- gen: Welchen sol- len wir tö- ten? Und fra- gen: Wel- chen sol- len wir
pp

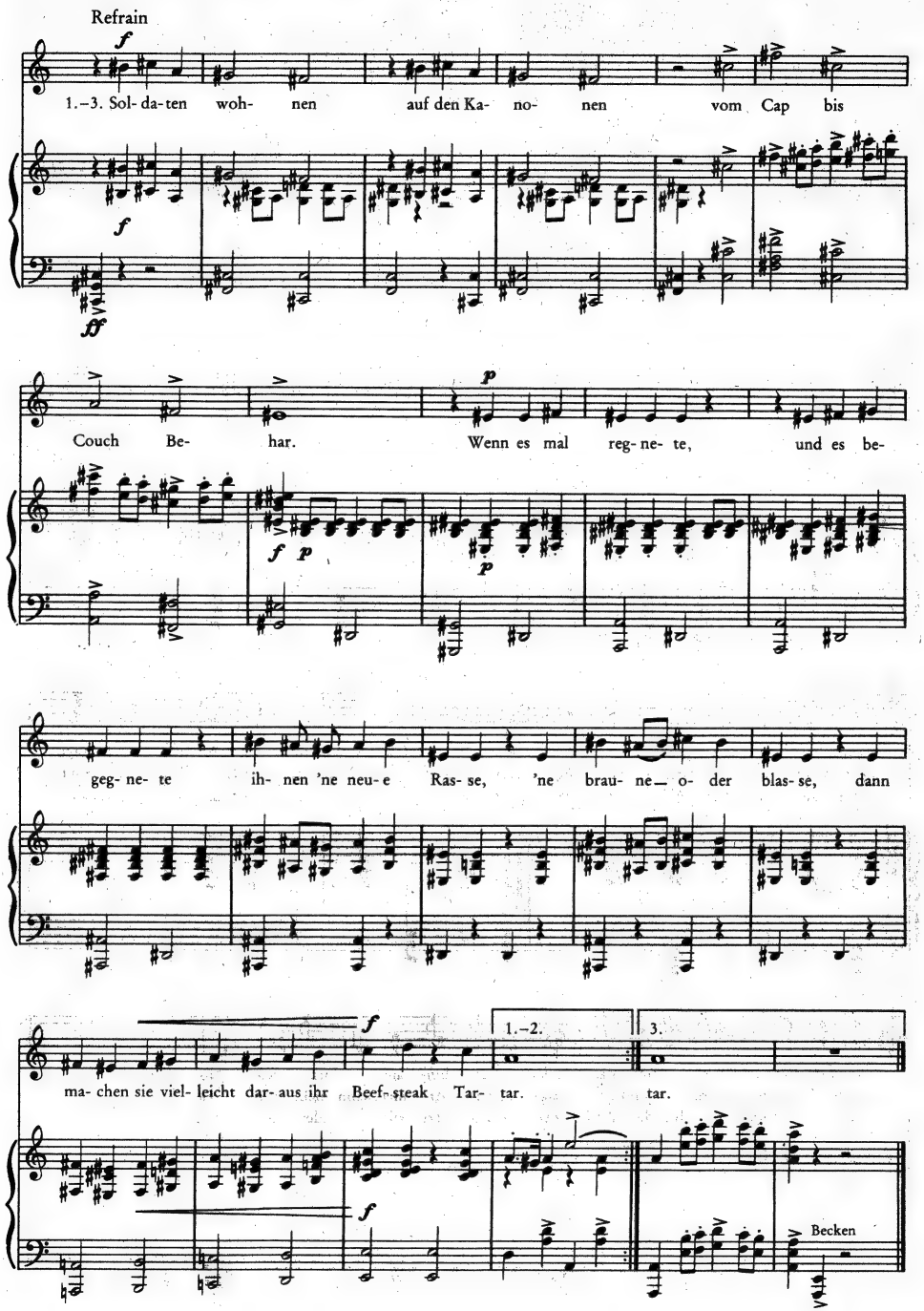

p
tö- ten?
Und an die- sem Mit- tag wird es still sein am Ha- fen, wenn man
Triangel
p
fragt, wer wohl ster- ben muß.
Und dann wer- den sie mich sa- gen hö- ren:
(frei gesprochen)
(pp)
Alle! Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hopp- la!
Und das
pp
Breit
p
Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka- no- nen wird ent- schwin- den mit mir.
p

24 Der Kanonen-Song

Kurt Weill

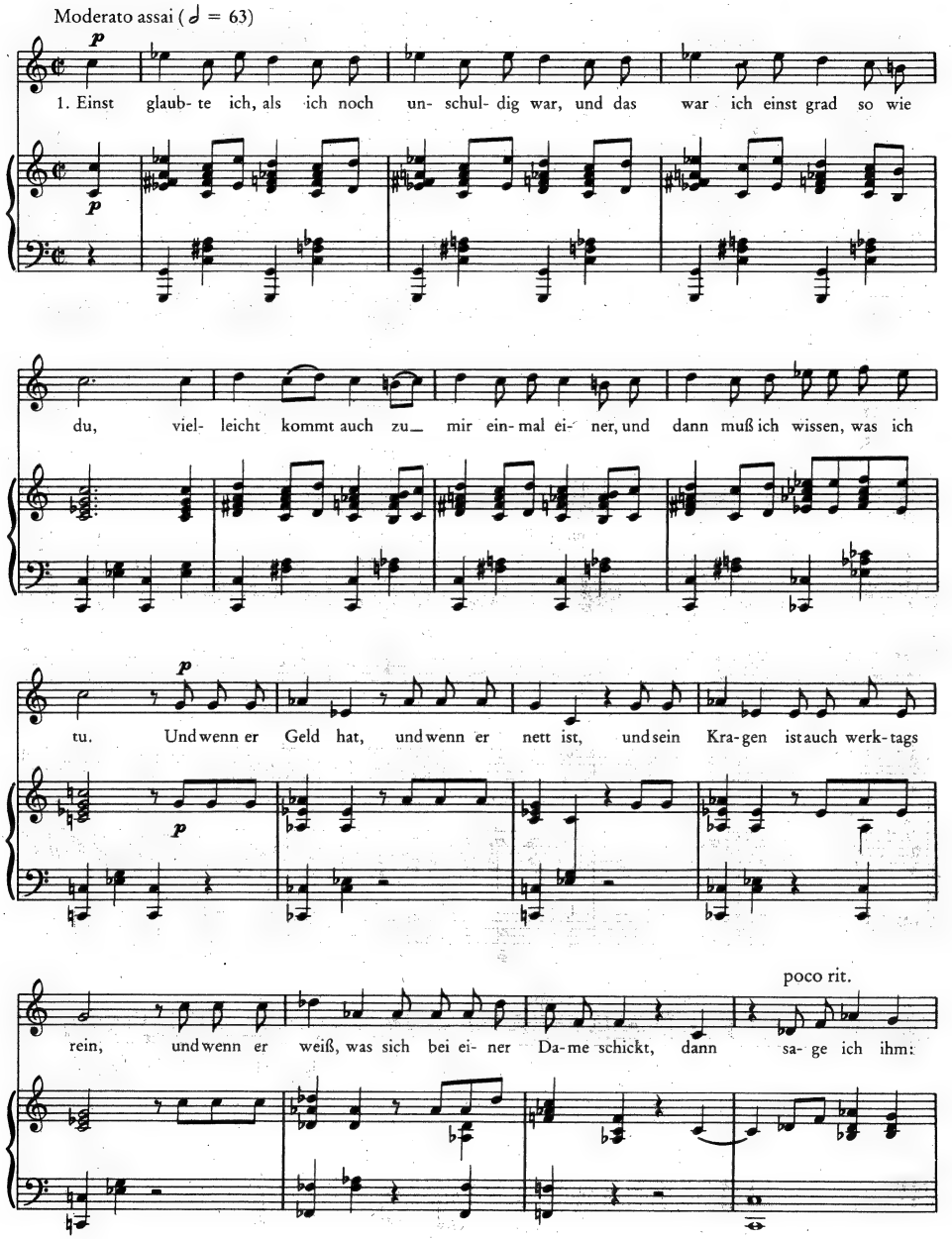
Foxtrott-Tempo (= 92)

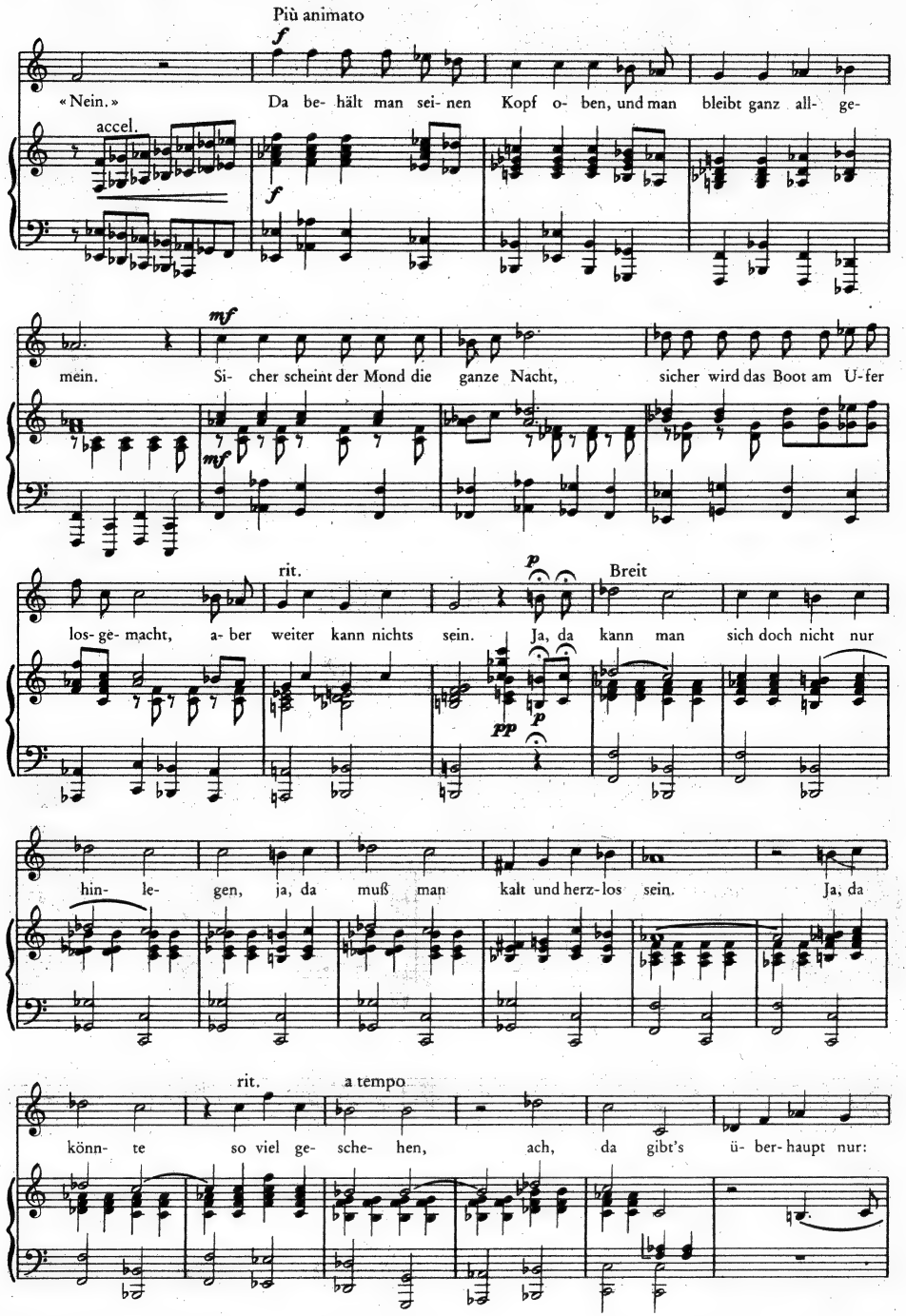


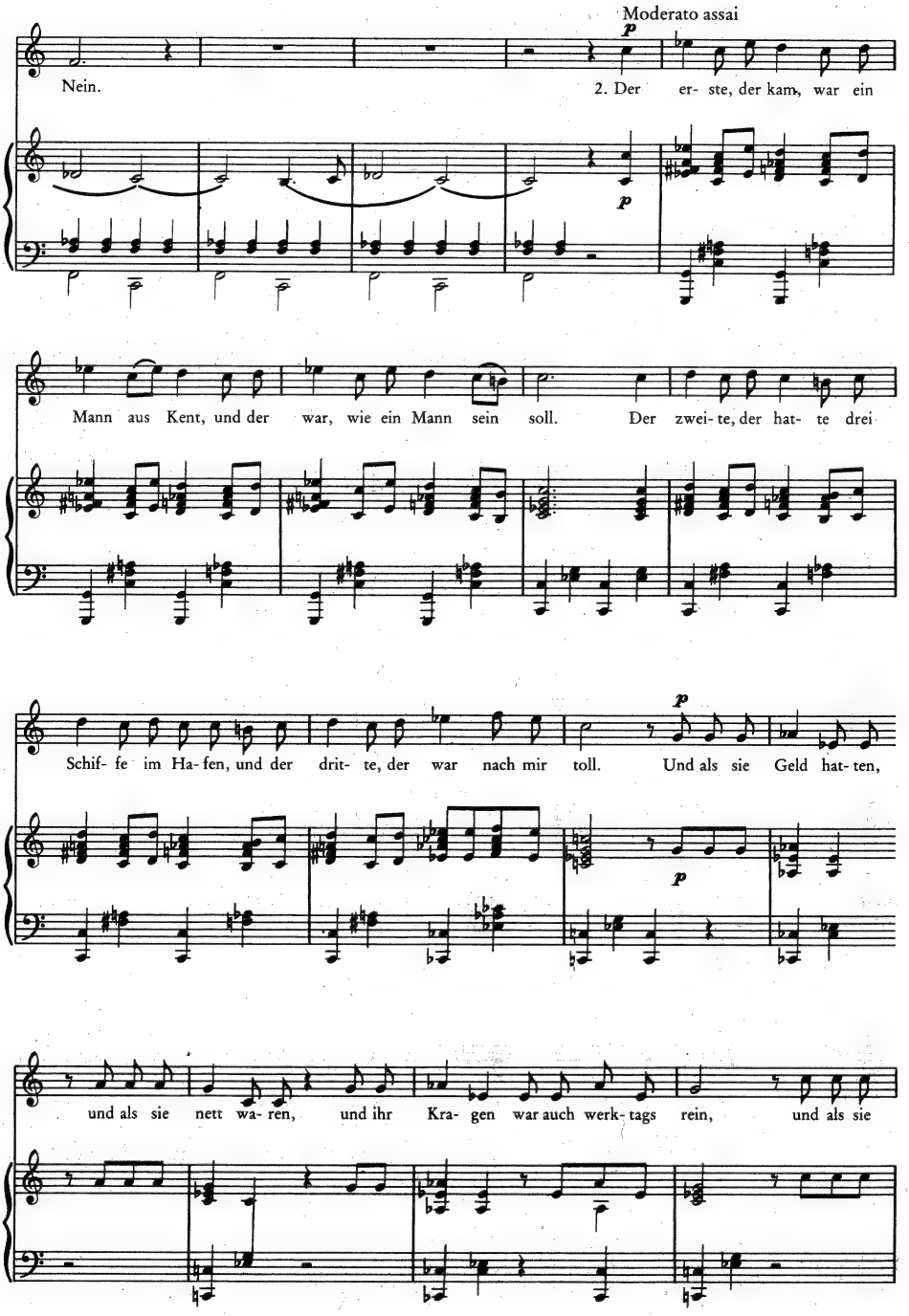

Refrain
1.–3. Sol- da-ten woh- nen auf den Ka- no- nen vom Cap bis
Couch Be- har. Wenn es mal reg- ne- te, und es be-
geg- ne- te ih- nen 'ne neu- e Ras- se, 'ne brau- ne— o- der blas- se, dann
1.–2.
3.
ma- chen sie viel- leicht dar- aus ihr Beef- steak Tar- tar. tar.
Becken

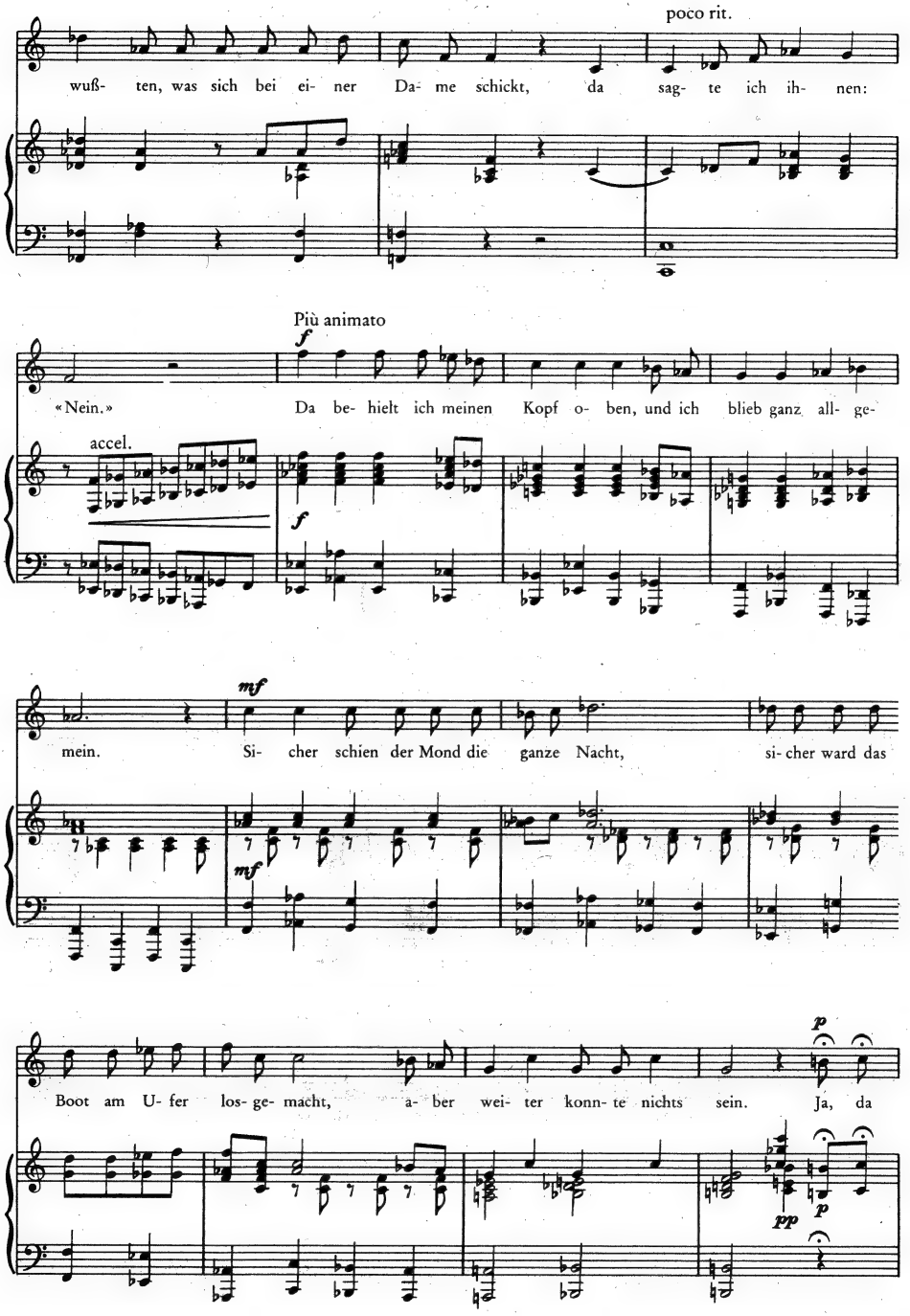
25 Der Barbara-Song

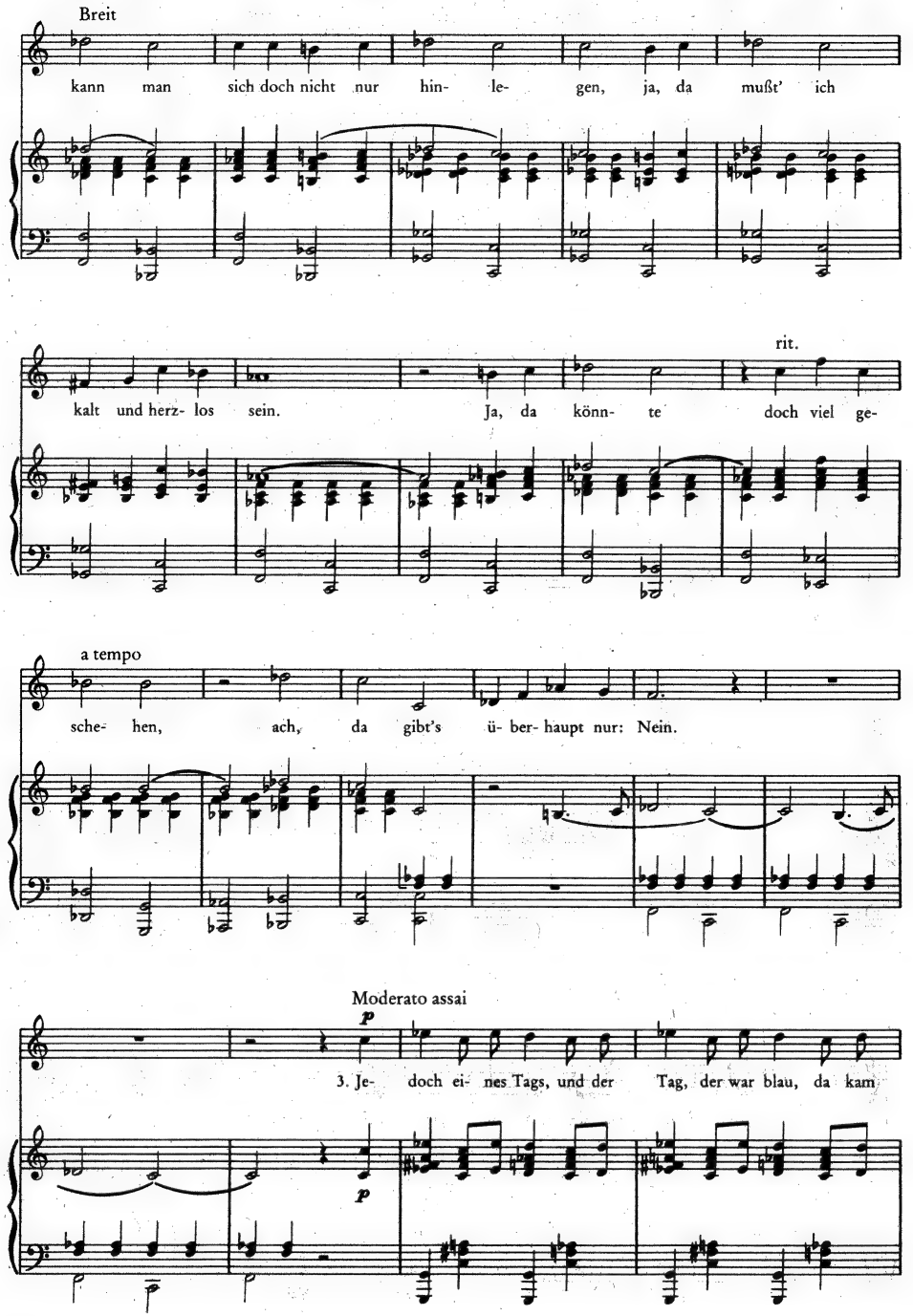
Kurt Weill

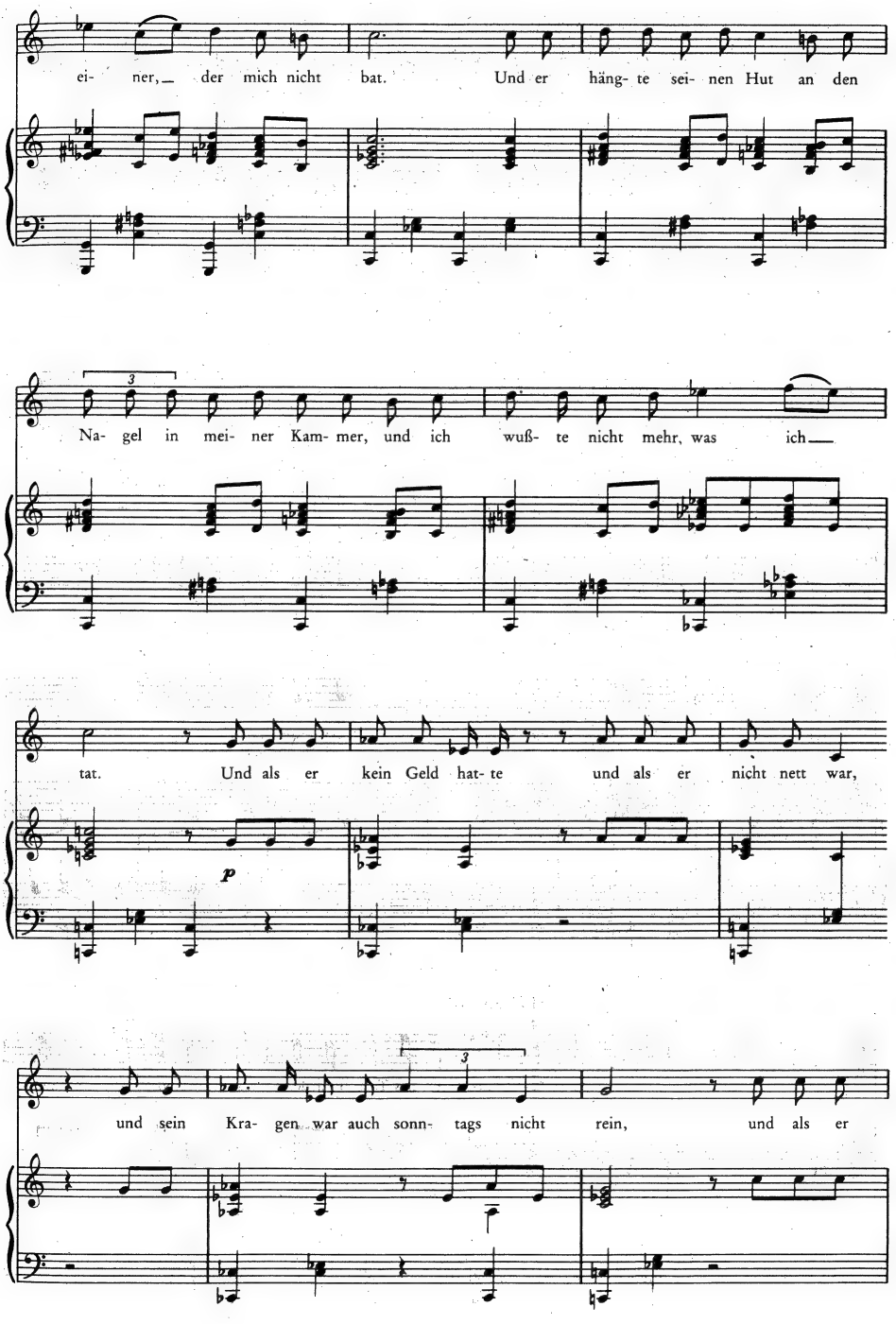


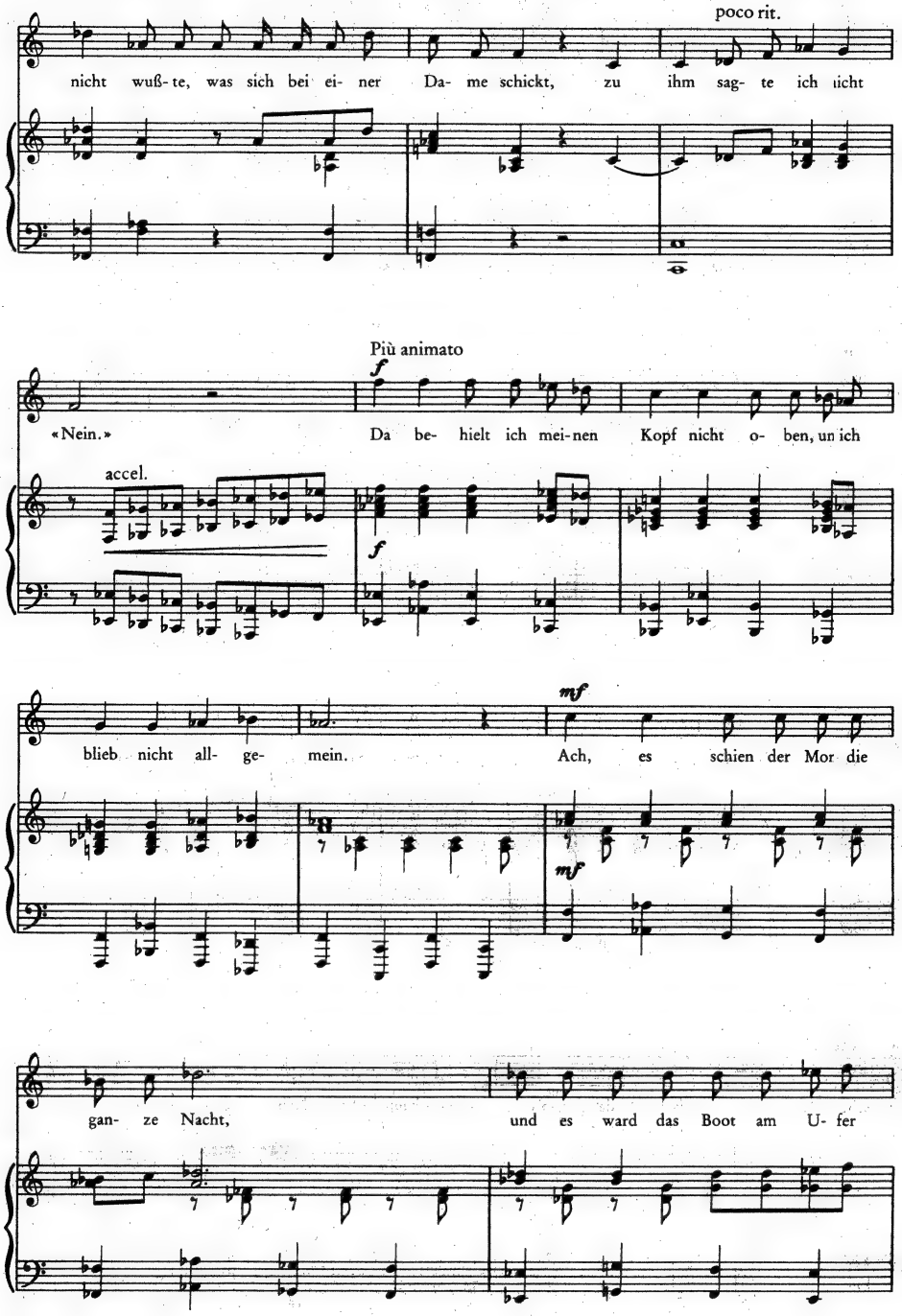

Più animato
« Nein. »
Da be- hält man sei- nen Kopf o- ben, und man bleibt ganz all- ge-
accel.
mein.
Si- cher scheint der Mond die ganze Nacht,
sicher wird das Boot am U-fer
rit.
Breit
los- ge- macht,
a- ber weiter kann nichts sein.
Ja, da kann man
sich doch nicht nur
hin- le- gen, ja, da muß man kalt und herz-los sein.
Ja, da
rit.
a tempo
könn- te so viel ge- sche- hen, ach, da gibt's ü- ber- haupt nur:

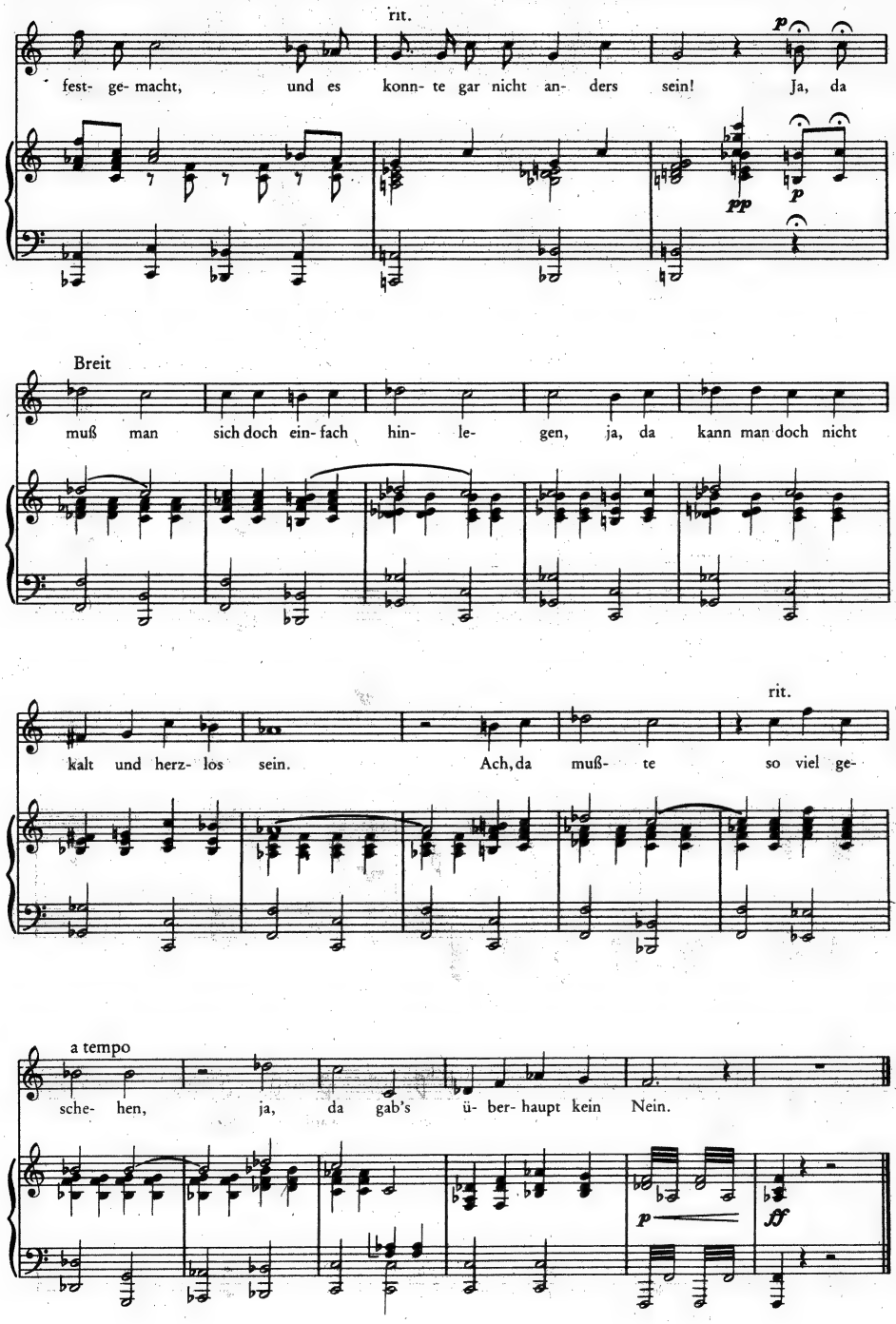

Moderato assai
p
Nein.
2. Der er- ste, der kam, war ein
p
Mann aus Kent, und der war, wie ein Mann sein soll. Der zwei- te, der hat- te drei
Schif- fe im Ha- fen, und der drit- te, der war nach mir toll. Und als sie Geld hat- ten,
p
p
und als sie nett wa- ren, und ihr Kra- gen war auch werk- tags rein, und als sie


poco rit.
wuß- ten, was sich bei ei- ner Da- me schickt, da sag- te ich ih- nen:
Più animato
f
«Nein.»
Da be- hielt ich meinen Kopf o- ben, und ich blieb ganz all- ge-
accel.
f
mein.
mf
Si- cher schien der Mond die ganze Nacht, si- cher ward das
mf
Boot am U- fer los- ge- macht, a- ber wei- ter konn- te nichts sein.
p
Ja, da
pp
p


Breit
kann man sich doch nicht nur hin- le- gen, ja, da mußt' ich
rit.
kalt und herz- los sein. Ja, da könn- te doch viel ge-
a tempo
sche- hen, ach, da gibt's ü- ber- haupt nur: Nein.
Moderato assai
p
3. Je- doch ei- nes Tags, und der Tag, der war blau, da kam
p

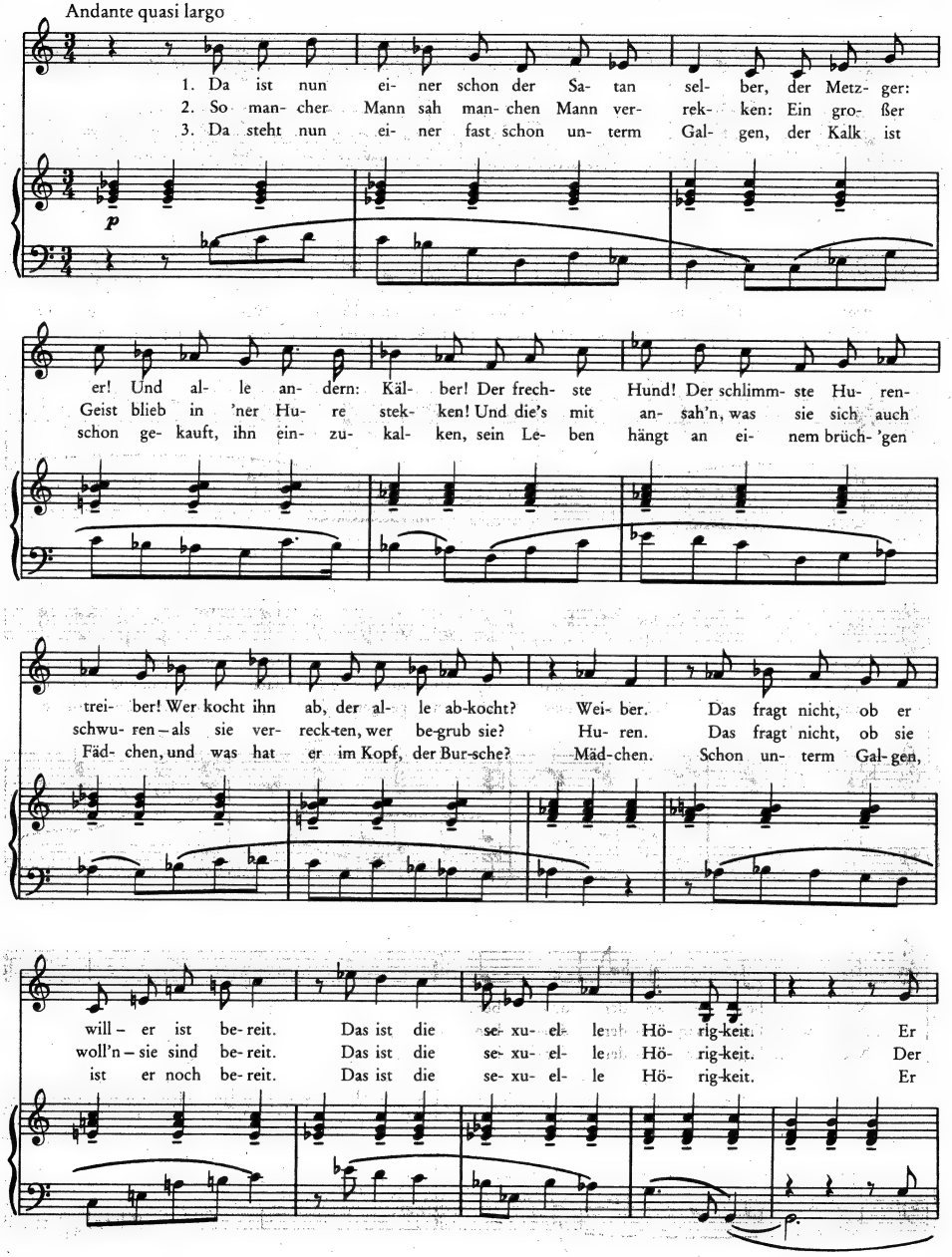

ei- ner, der mich nicht bat. Und er häng- te sei- nen Hut an den
Na- gel in mei- ner Kam- mer, und ich wuß- te nicht mehr, was ich
tat. Und als er kein Geld hat- te und als er nicht nett war,
p
und sein Kra- gen war auch sonn- tags nicht rein, und als er

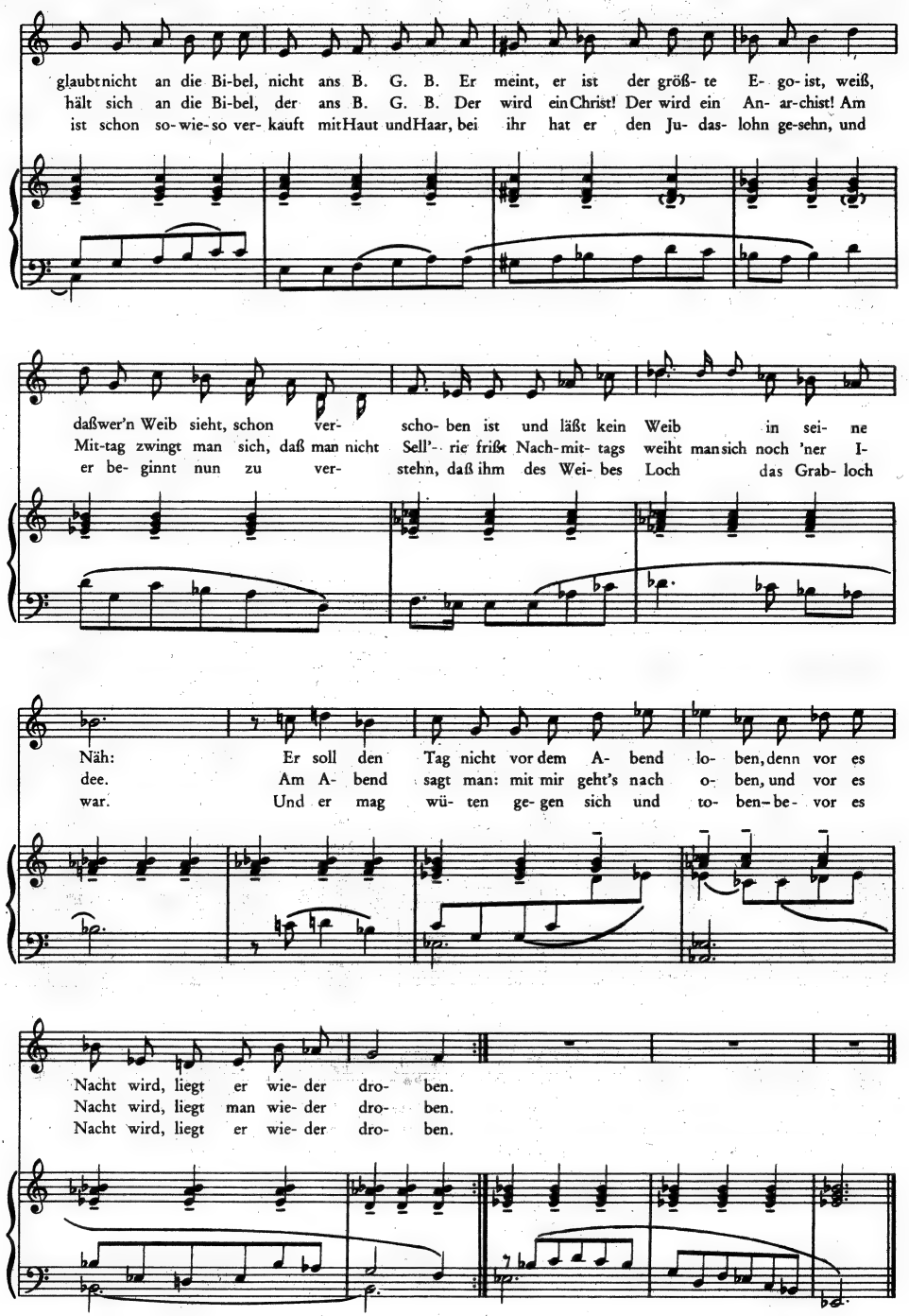

poco rit.
nicht wuß-te, was sich bei ei-ner Da-me schickt, zu ihm sag-te ich nicht
Più animato
f
«Nein.» Da be-hielt ich mei-nen Kopf nicht o-ben, un ich
accel.
f
mf
blieb nicht all-ge-mein. Ach, es schien der Mor die
mf
gan-ze Nacht, und es ward das Boot am U-fer


rit.
fest- ge- macht, und es konn- te gar nicht an- ders sein! Ja, da
Breit
muß man sich doch ein- fach hin- le- gen, ja, da kann man doch nicht
rit.
kalt und herz- los sein. Ach, da muß- te so viel ge-
a tempo
sche- hen, ja, da gab's ü- ber- haupt kein Nein.

26 Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit

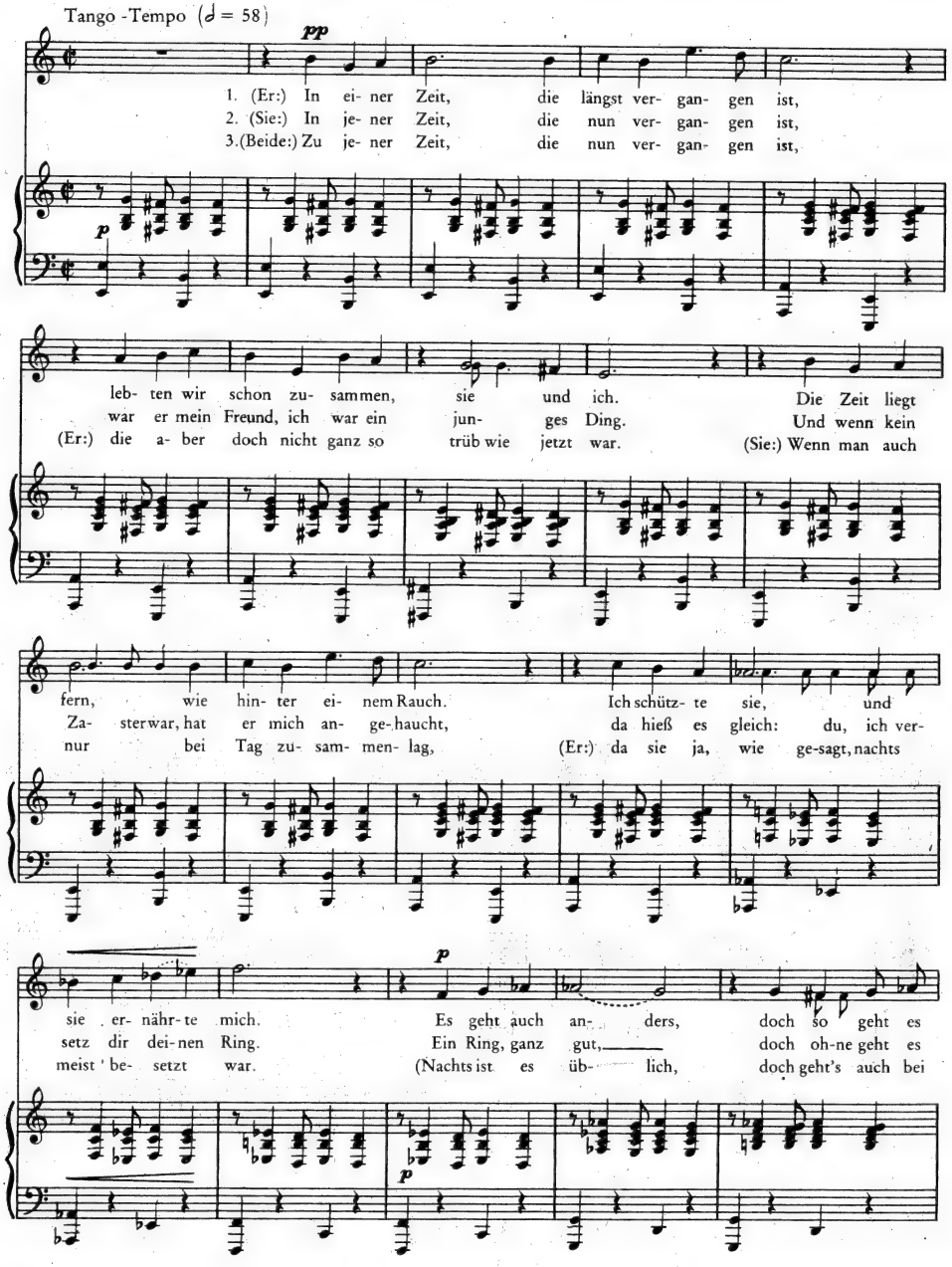
Kurt Weill

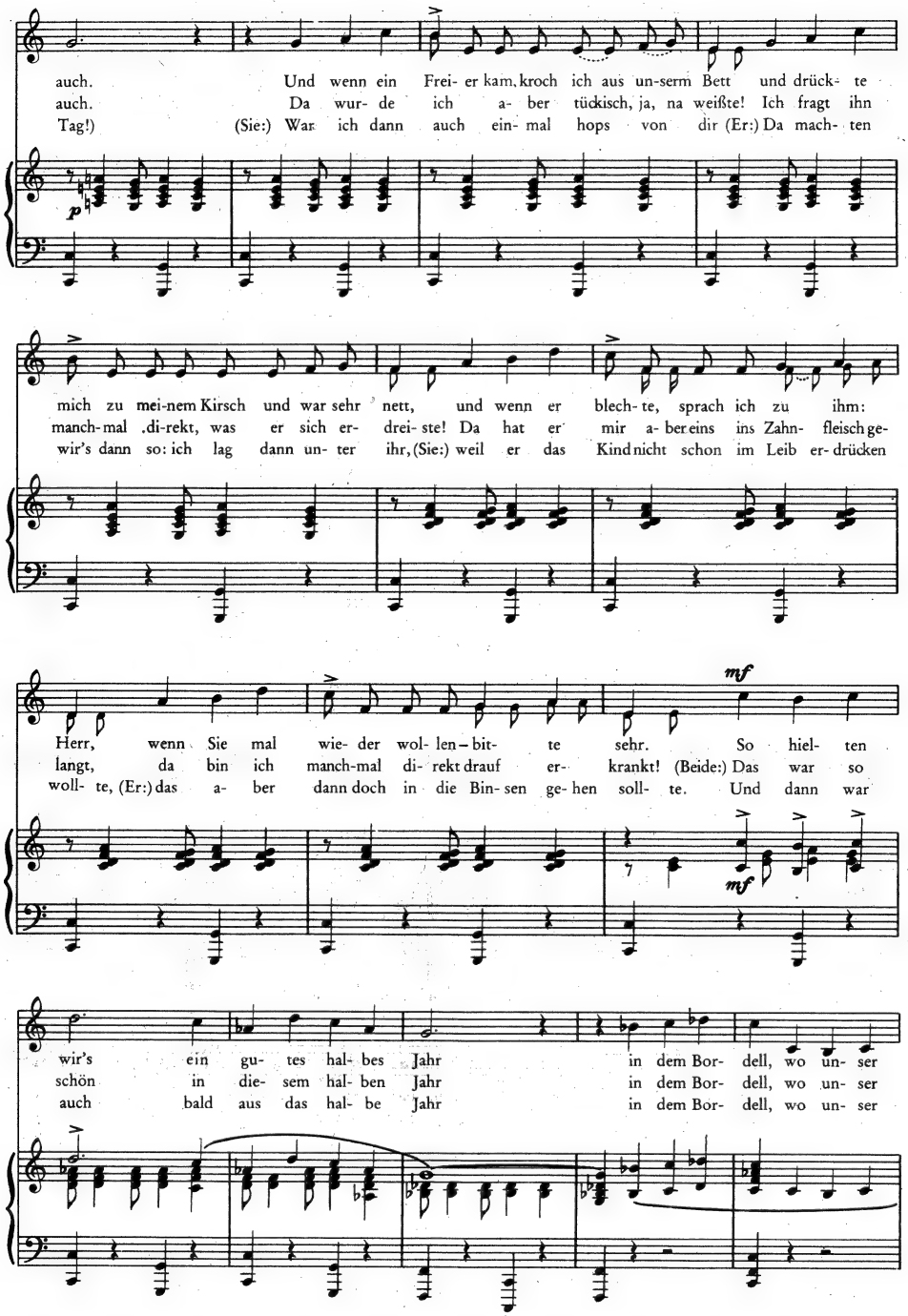


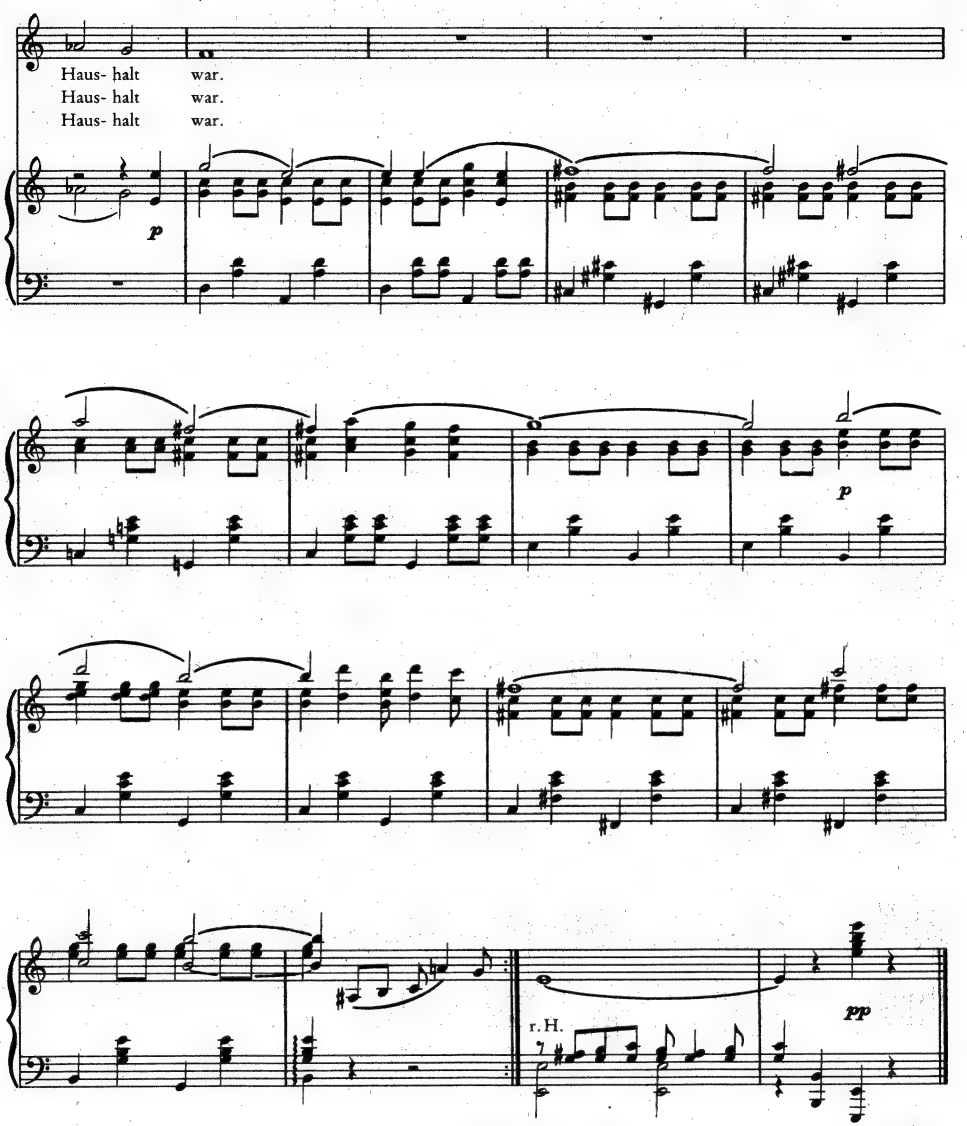

glaubt nicht an die Bi-bel, nicht ans B. G. B. Er meint, er ist der größ- te E- go- ist, weiß,
hält sich an die Bi-bel, der ans B. G. B. Der wird ein Christ! Der wird ein An- ar-chist! Am
ist schon so- wie- so ver- kauft mit Haut und Haar, bei ihr hat er den Ju- das- lohn ge-sehn, und
daß wer'n Weib sieht, schon ver- scho- ben ist und läßt kein Weib in sei- ne
Mit-tag zwingt man sich, daß man nicht Sell'- rie frißt Nach-mit- tags weiht man sich noch 'ner I-
er be- ginnt nun zu ver- stehn, daß ihm des Wei- bes Loch das Grab- loch
Näh: Er soll den Tag nicht vor dem A- bend lo- ben, denn vor es
dee. Am A- bend sagt man: mit mir geht's nach o- ben, und vor es
war. Und er mag wü- ten ge- gen sich und to- ben- be- vor es
Nacht wird, liegt er wie- der dro- ben.
Nacht wird, liegt man wie- der dro- ben.
Nacht wird, liegt er wie- der dro- ben.

27 Die Zuhälterballade

Kurt Weill

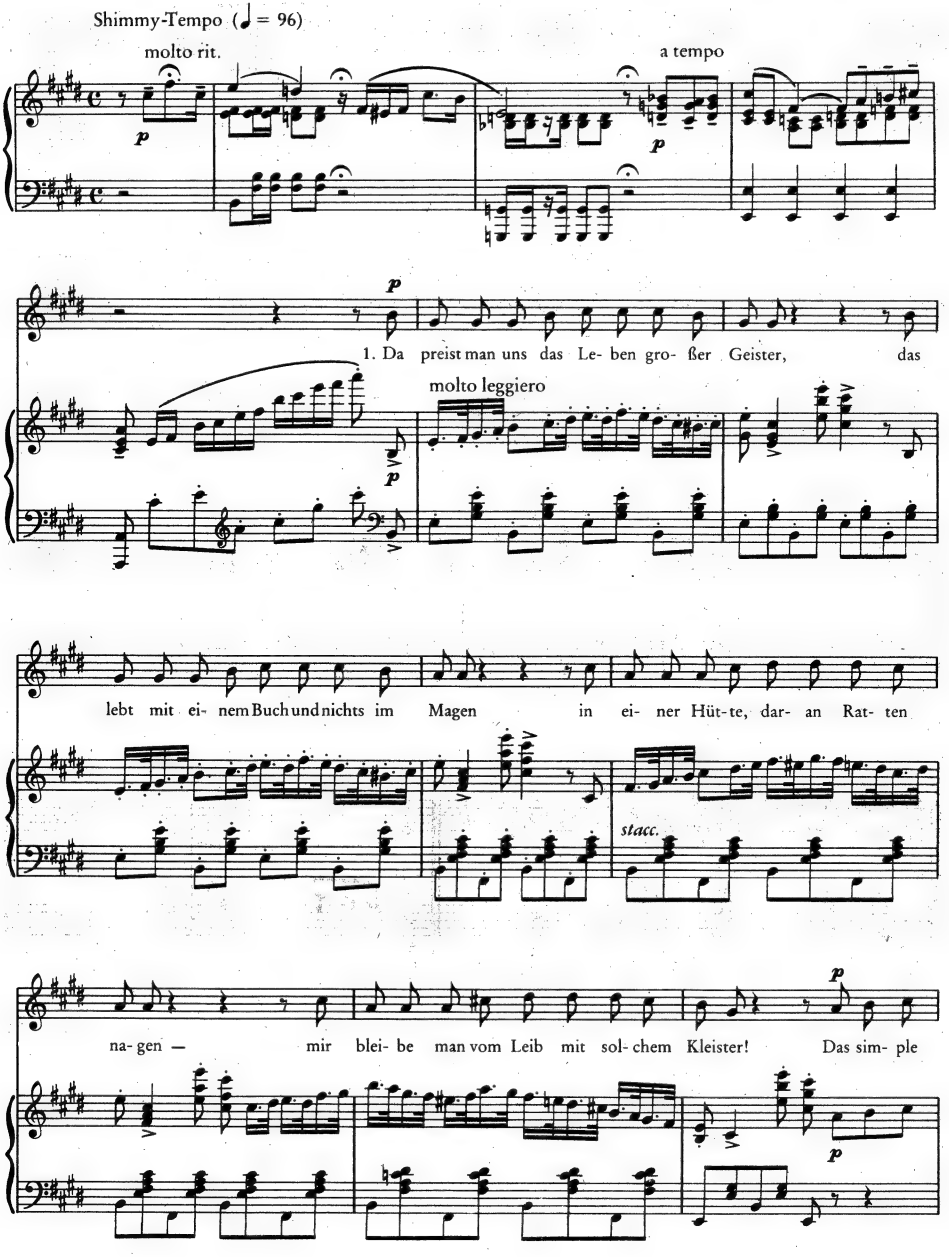


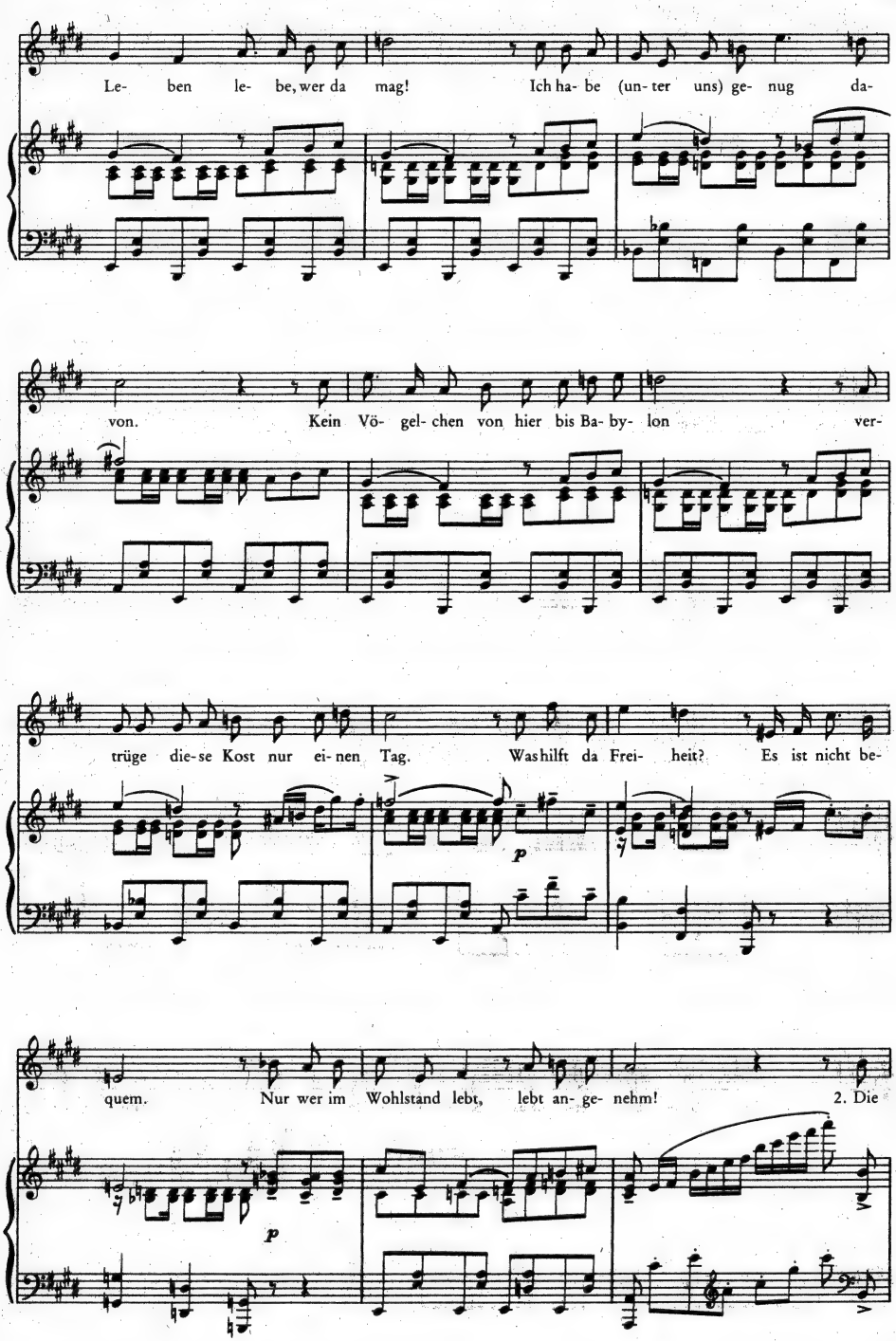

auch. Und wenn ein Frei- er kam, kroch ich aus un-serm Bett und drück- te
auch. Da wur- de ich a- ber tückisch, ja, na weißte! Ich fragt ihn
Tag!) (Sie:) War ich dann auch ein- mal hops von dir (Er:) Da mach- ten
p
mich zu mei-nem Kirsch und war sehr nett, und wenn er blech- te, sprach ich zu ihm:
manch-mal .di-rekt, was er sich er- drei- ste! Da hat er mir a- ber eins ins Zahn- fleisch ge-
wir's dann so: ich lag dann un- ter ihr, (Sie:) weil er das Kind nicht schon im Leib er- drücken
mf
Herr, wenn Sie mal wie- der wol- len – bit- te sehr. So hiel- ten
langt, da bin ich manch-mal di- rekt drauf er- krankt! (Beide:) Das war so
woll- te, (Er:) das a- ber dann doch in die Bin- sen ge- hen soll- te. Und dann war
mf
wir's ein gu- tes hal- bes Jahr in dem Bor- dell, wo un- ser
schön in die- sem hal- ben Jahr in dem Bor- dell, wo un- ser
auch bald aus das hal- be Jahr in dem Bor- dell, wo un- ser

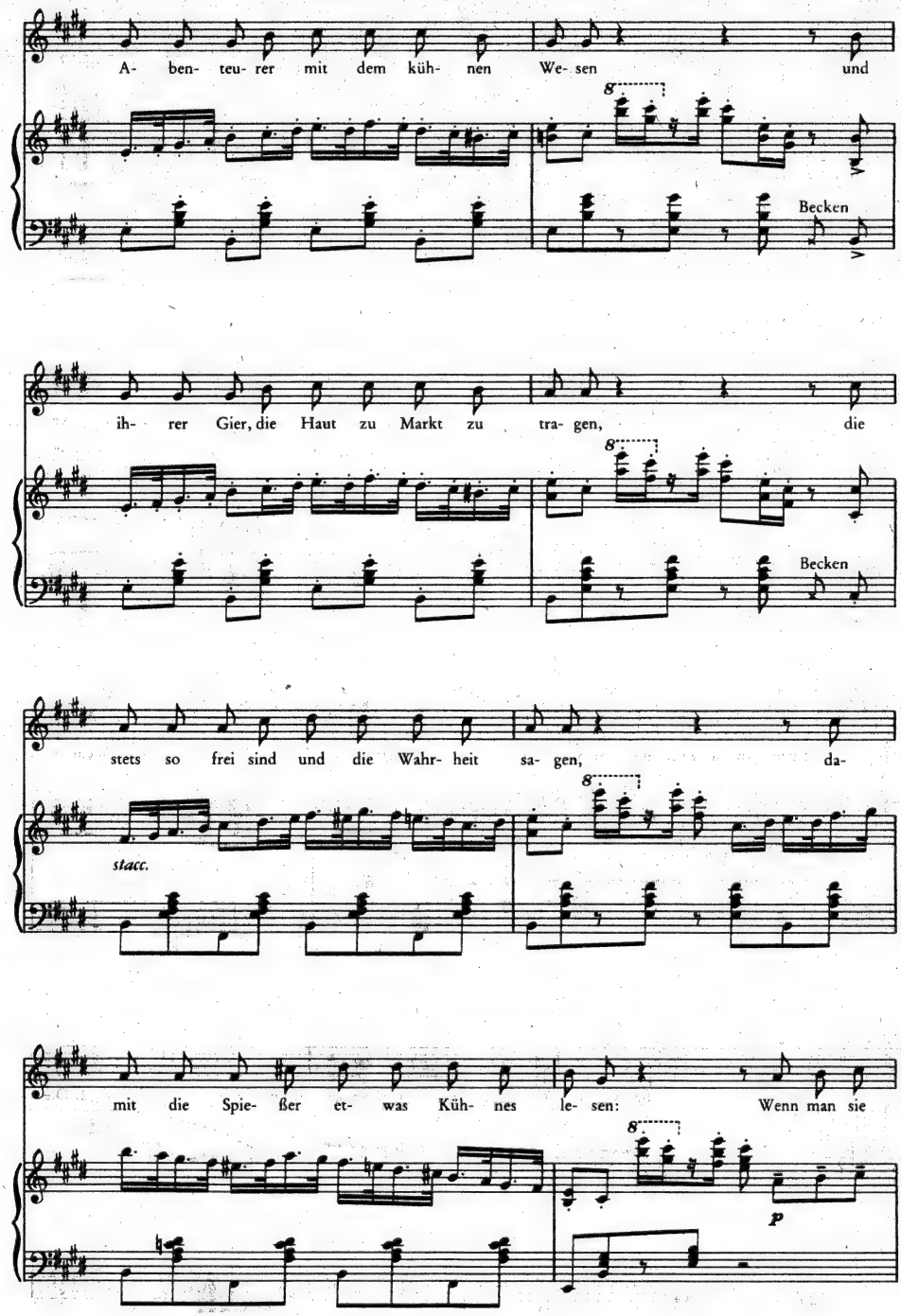

Haus- halt war.
Haus- halt war.
Haus- halt war.
p
p
r.H.
pp

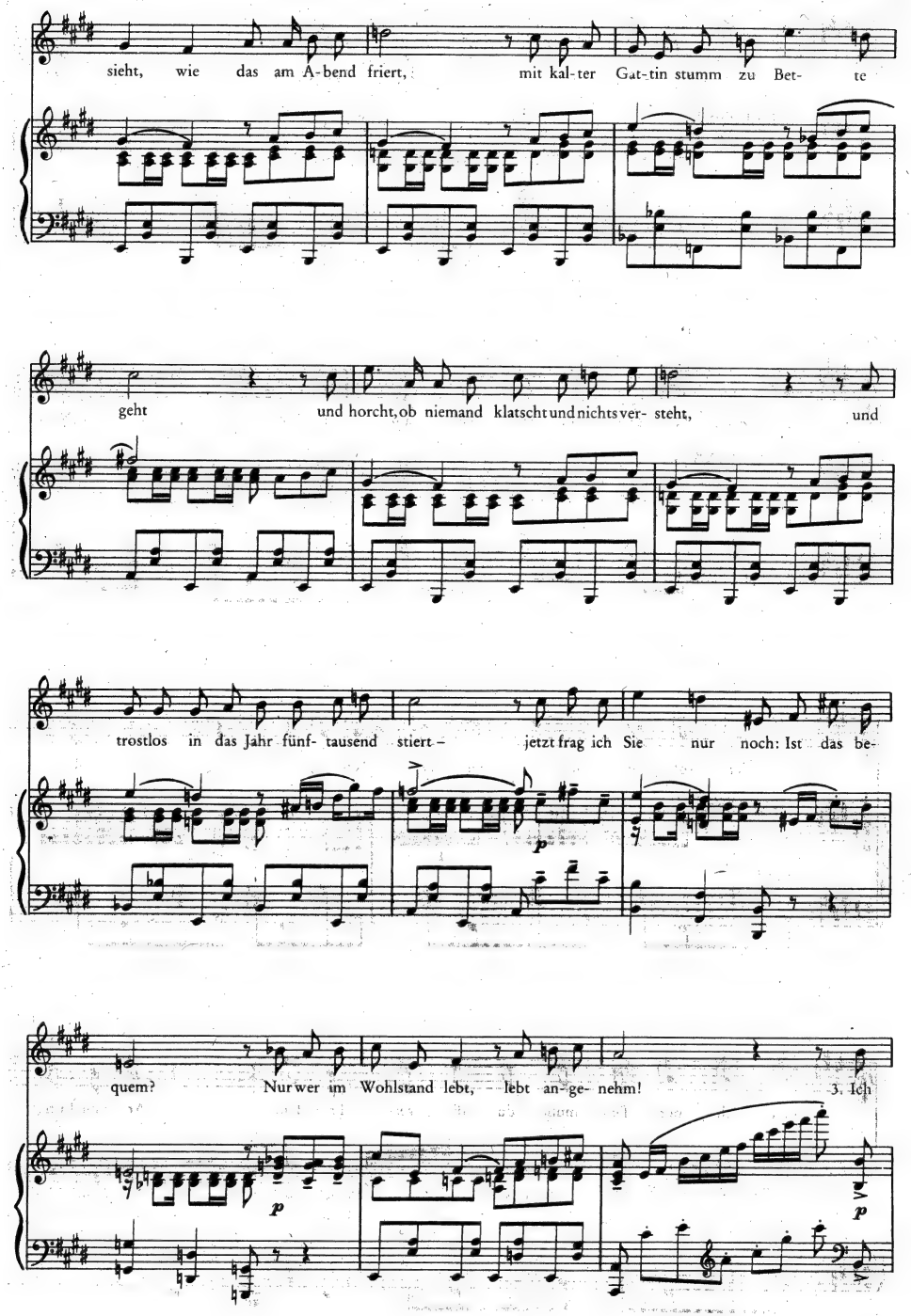
28 Die Ballade vom angenehmen Leben

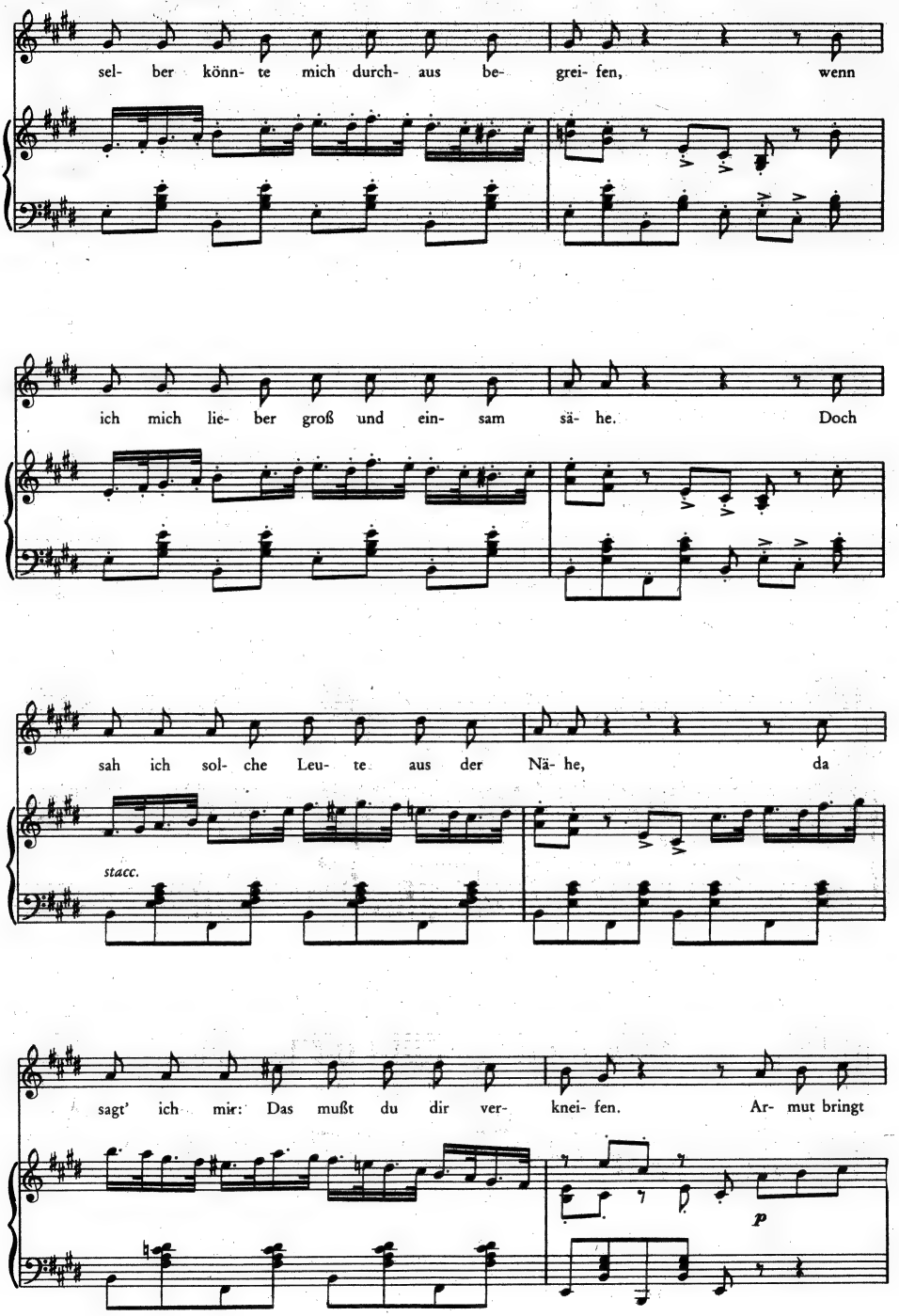
Kurt Weill

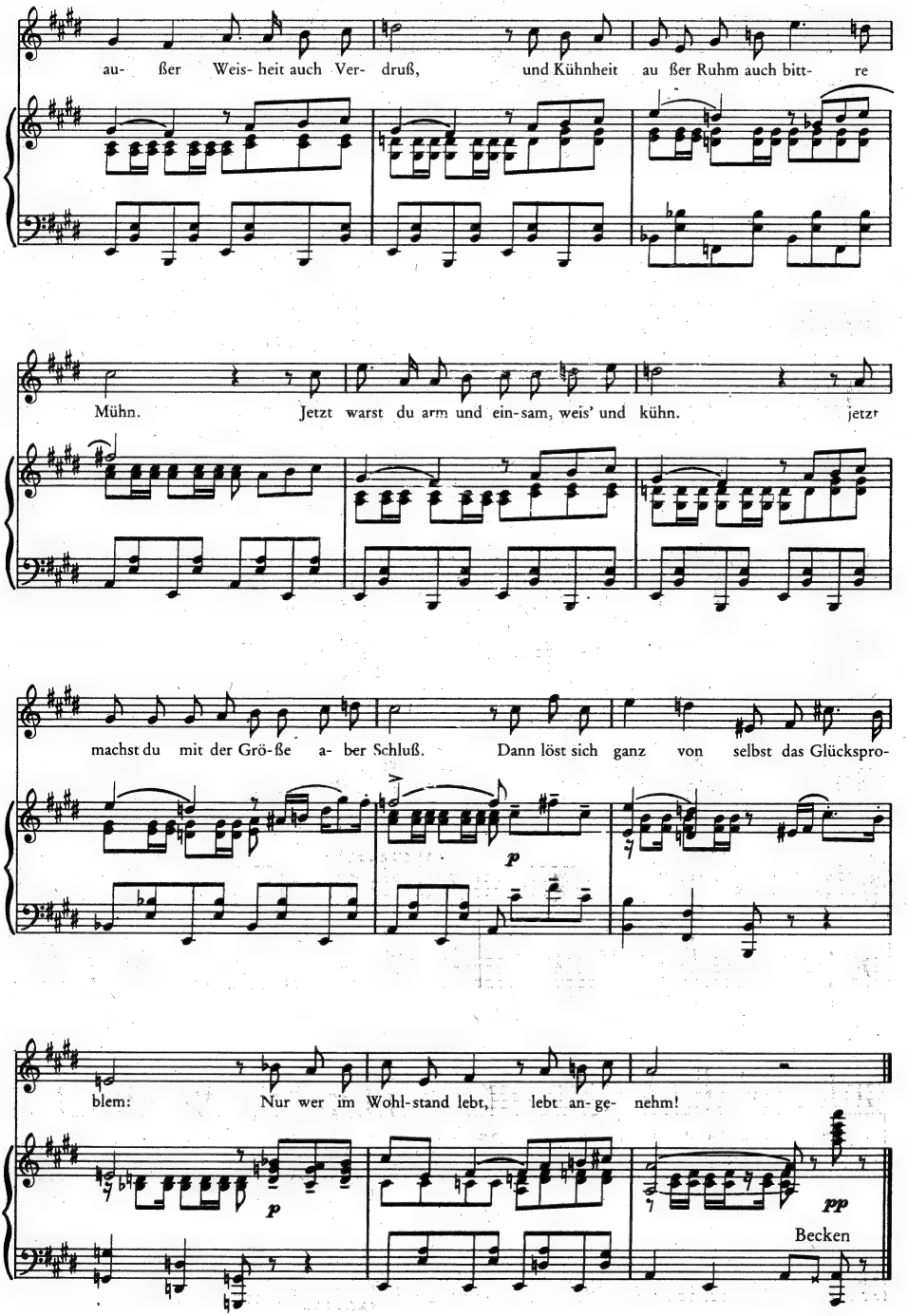



Le- ben le- be, wer da mag! Ich ha- be (un- ter uns) ge- nug da-
von. Kein Vö- gel- chen von hier bis Ba- by- lon ver-
trüge die- se Kost nur ei- nen Tag. Was hilft da Frei- heit? Es ist nicht be-
p
quem. Nur wer im Wohlstand lebt, lebt an- ge- nehm! 2. Die
p


A- ben- teu- rer mit dem küh- nen We- sen und
8
Becken
ih- rer Gier, die Haut zu Markt zu tra- gen, die
8
Becken
stets so frei sind und die Wahr- heit sa- gen, da-
8
stacc.
mit die Spie- ßer et- was Küh- nes le- sen: Wenn man sie
8
p

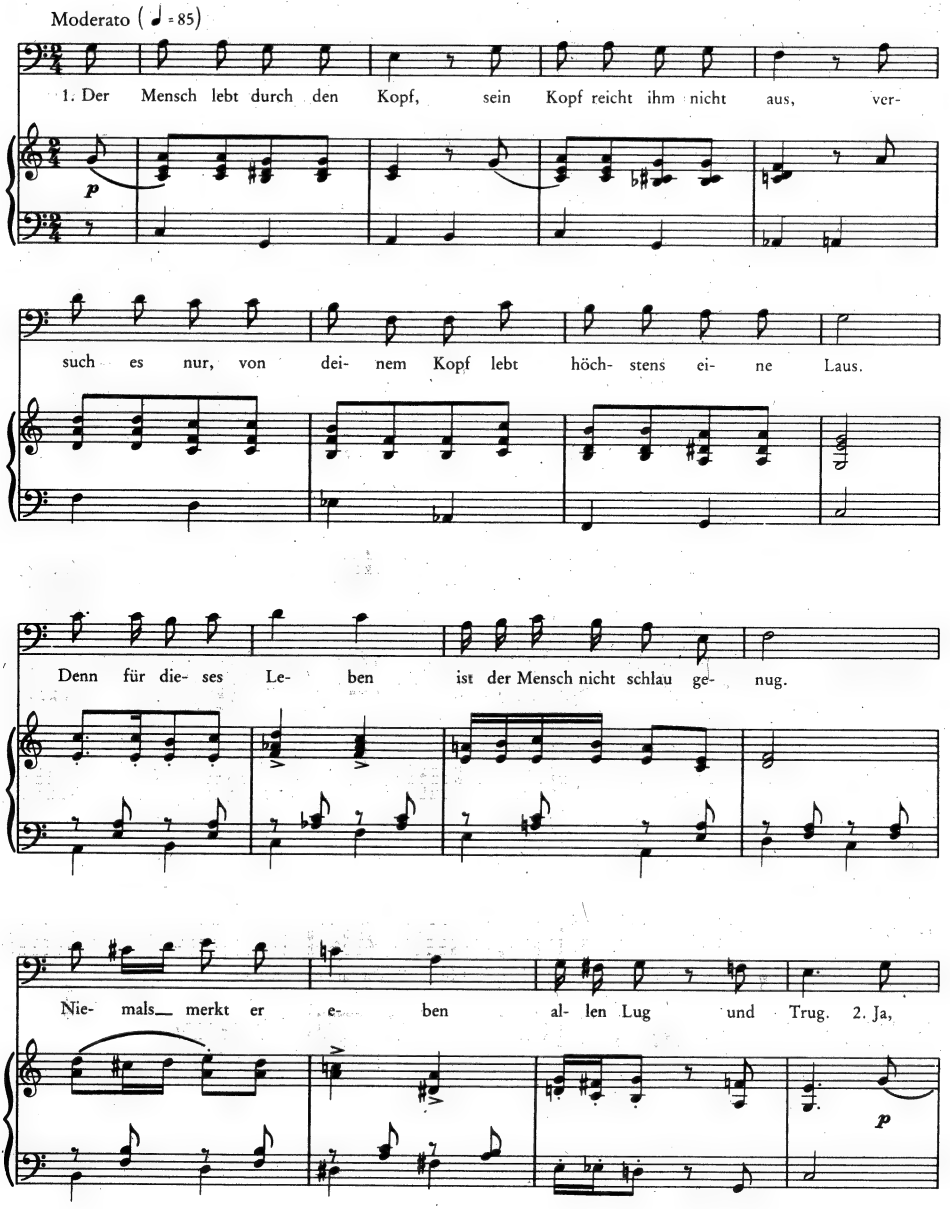

sieht, wie das am A-bend friert, mit kal-ter Gat-tin stumm zu Bet- te
geht und horcht, ob niemand klatscht und nichts ver- steht, und
trostlos in das Jahr fünf- tausend stiert – jetzt frag ich Sie nur noch: Ist das be-
quem? Nur wer im Wohlstand lebt, – lebt an-ge- nehm! 3. Ich
p
p
p

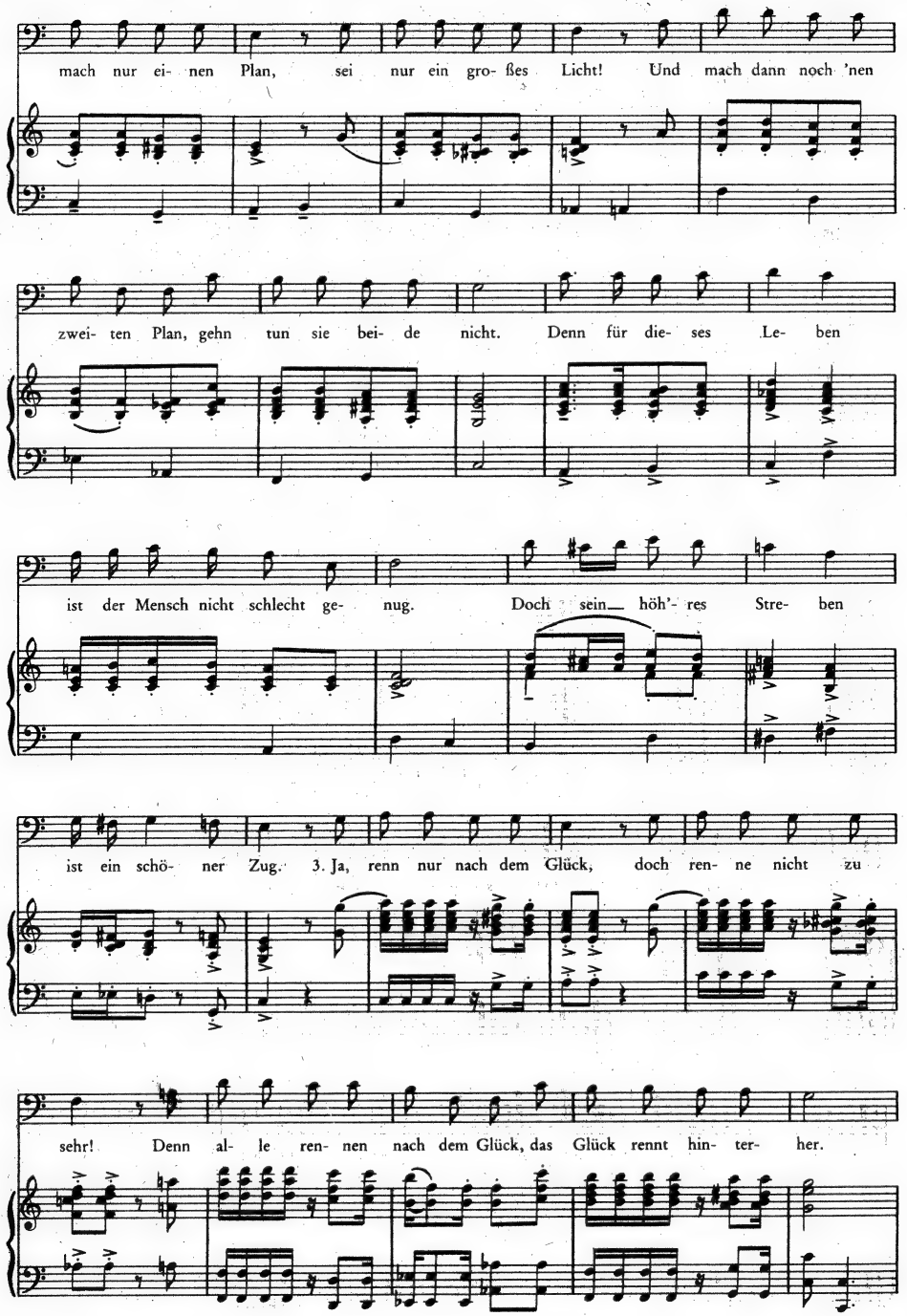

sel- ber könn- te mich durch- aus be- grei- fen, wenn
ich mich lie- ber groß und ein- sam sä- he. Doch
sah ich sol- che Leu- te aus der Nä- he, da
stacc.
sagt' ich mir: Das mußt du dir ver- knei- fen. Ar- mut bringt
p

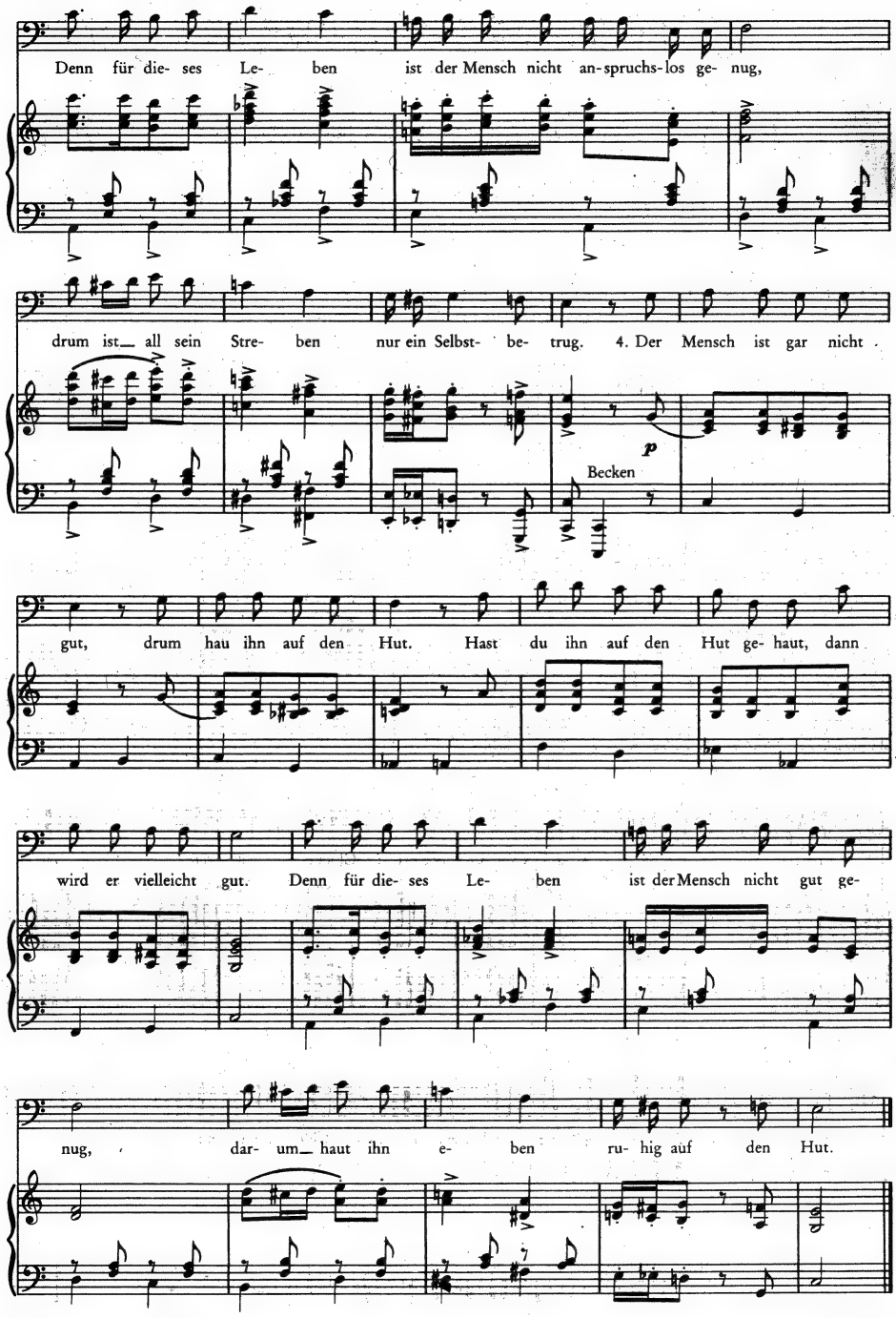

au- ßer Weis- heit auch Ver- druß, und Kühnheit au ßer Ruhm auch bitt- re
Mühn. Jetzt warst du arm und ein-sam, weis' und kühn. jetzt
machst du mit der Grö-ße a- ber Schluß. Dann löst sich ganz von selbst das Glückspro-
p
blem: Nur wer im Wohl-stand lebt, lebt an-ge- nehm!
p
pp
Becken

29 Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

Kurt Weill

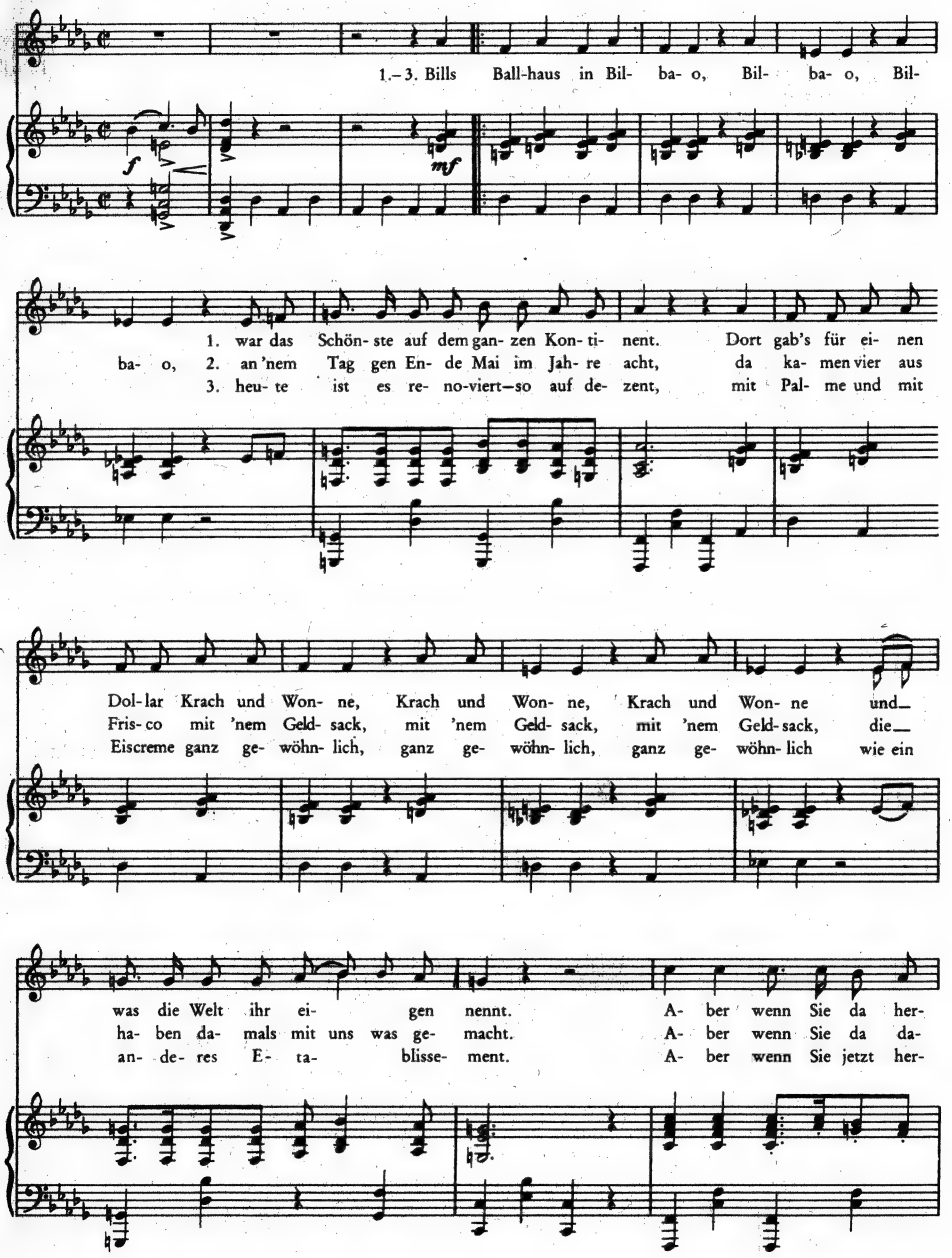


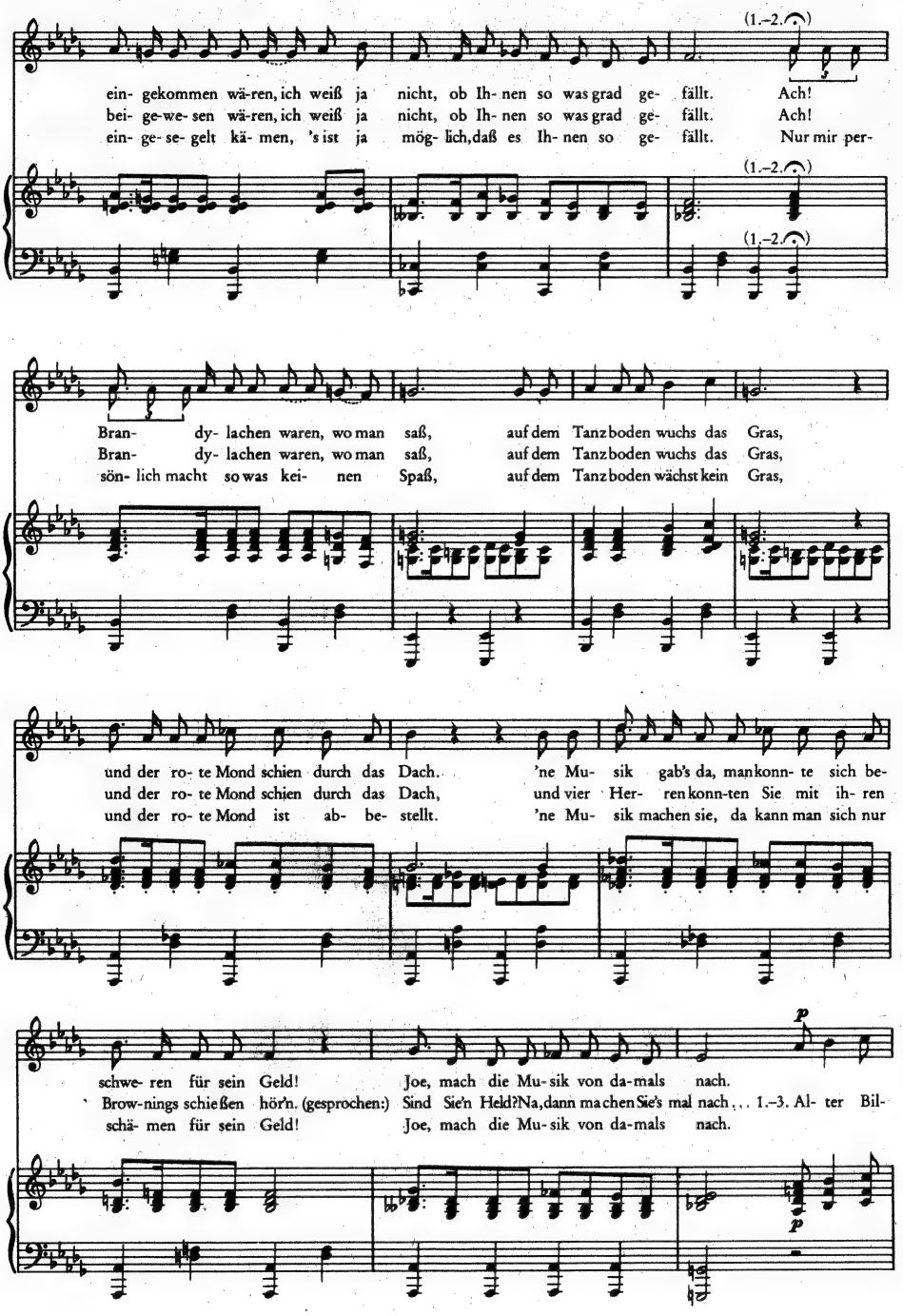

mach nur ei- nen Plan, sei nur ein gro- ßes Licht! Und mach dann noch 'nen
zwei- ten Plan, gehn tun sie bei- de nicht. Denn für die- ses Le- ben
ist der Mensch nicht schlecht ge- nug. Doch sein höh'- res Stre- ben
ist ein schö- ner Zug. 3. Ja, renn nur nach dem Glück, doch ren- ne nicht zu
sehr! Denn al- le ren- nen nach dem Glück, das Glück rennt hin- ter- her.

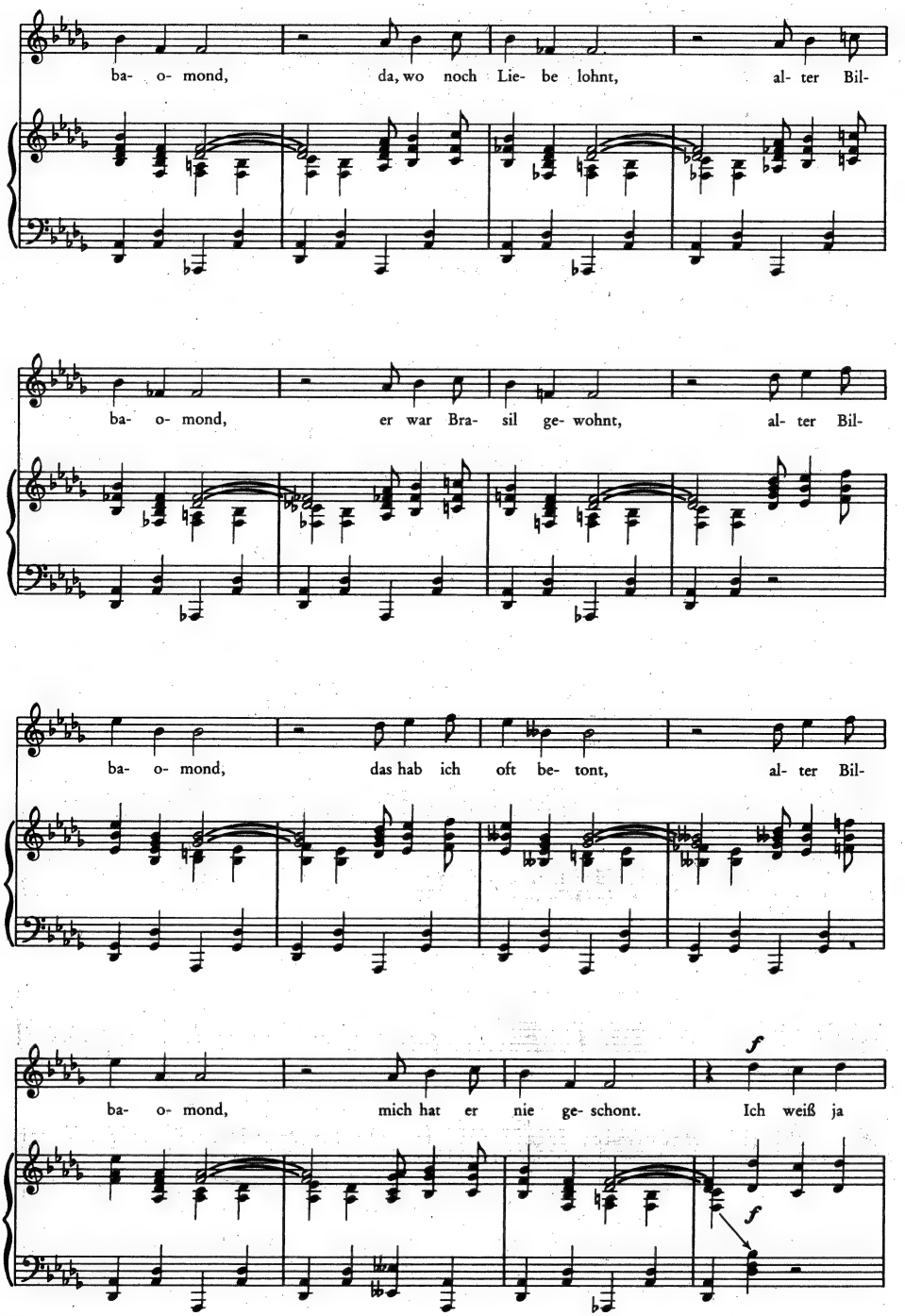

Denn für die- ses Le- ben ist der Mensch nicht an-spruchs-los ge- nug,
drum ist_ all sein Stre- ben nur ein Selbst- be- trug. 4. Der Mensch ist gar nicht
p
Becken
gut, drum hau ihn auf den Hut. Hast du ihn auf den Hut ge- haut, dann
wird er vielleicht gut. Denn für die- ses Le- ben ist der Mensch nicht gut ge-
nug, dar- um_ haut ihn e- ben ru- hig auf den Hut.

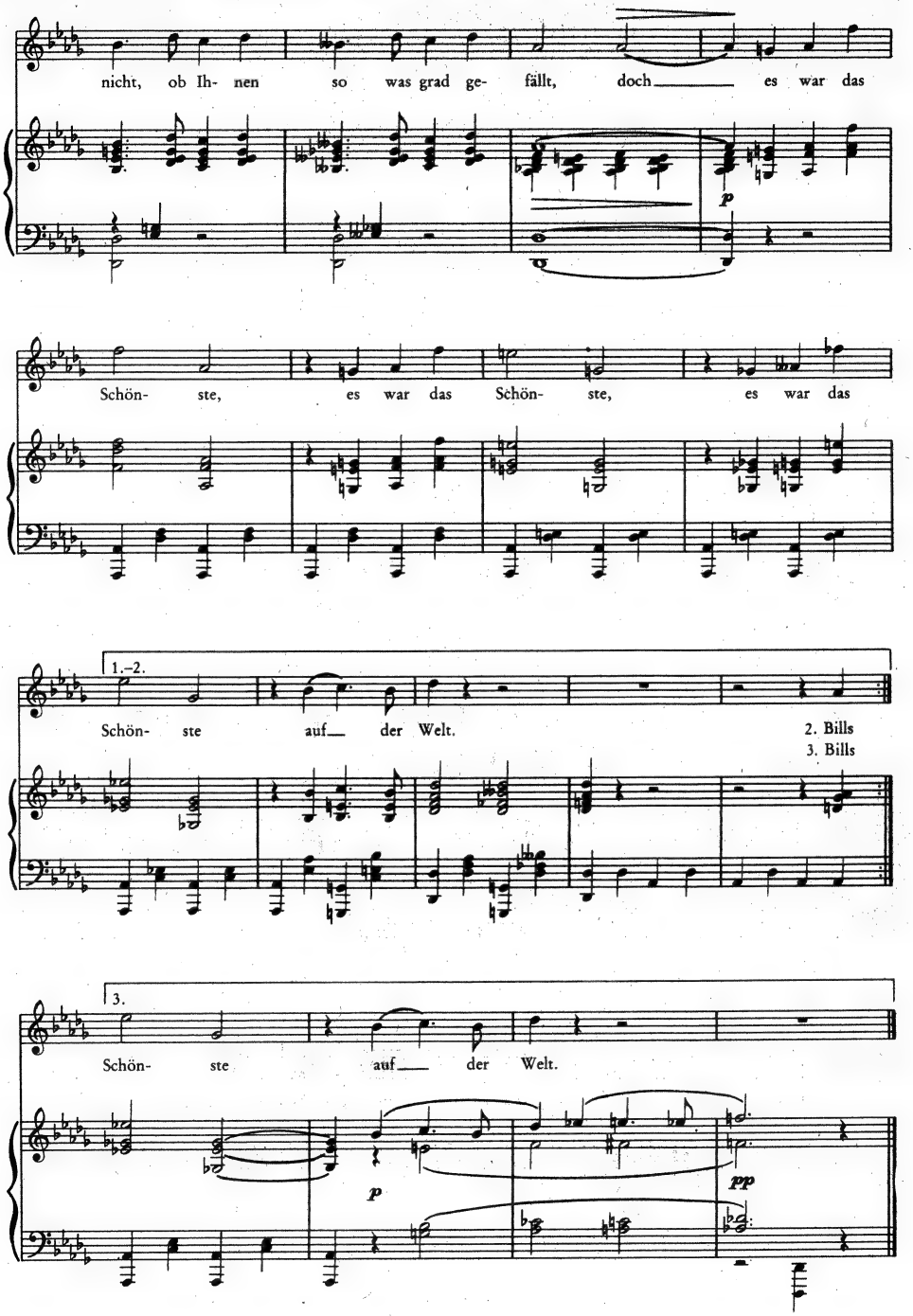
30 Der Bilbao-Song

Kurt Weill



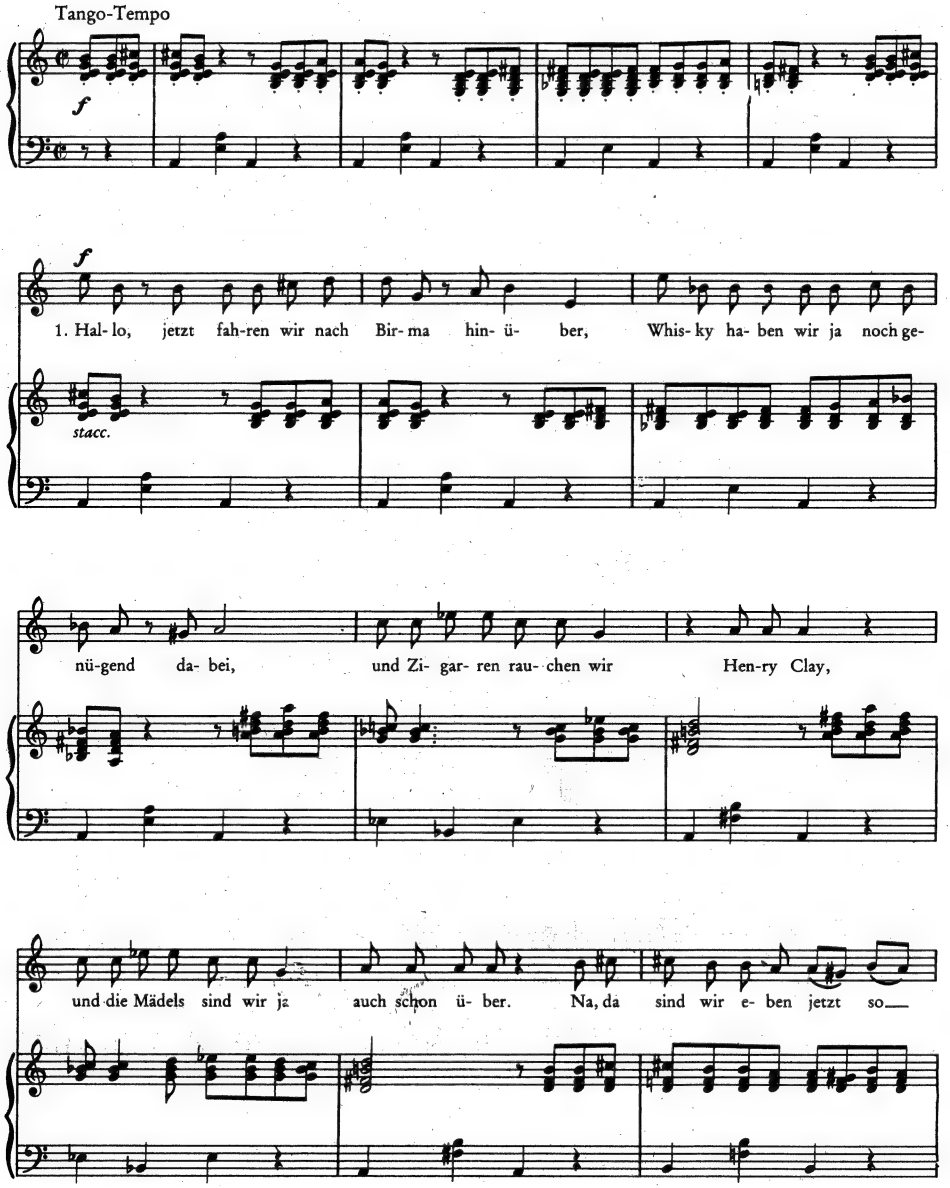

(1.–2.)
ein- gekommen wä-ren, ich weiß ja nicht, ob Ih- nen so was grad ge- fällt. Ach!
bei- ge-we- sen wä-ren, ich weiß ja nicht, ob Ih- nen so was grad ge- fällt. Ach!
ein- ge- se- gelt kä- men, 's ist ja mög- lich, daß es Ih- nen so ge- fällt. Nur mir per-
(1.–2.)
(1.–2.)
Bran- dy- lachen waren, wo man saß, auf dem Tanzboden wuchs das Gras,
Bran- dy- lachen waren, wo man saß, auf dem Tanzboden wuchs das Gras,
sön- lich macht so was kei- nen Spaß, auf dem Tanzboden wächst kein Gras,
und der ro- te Mond schien durch das Dach. 'ne Mu- sik gab's da, man konn- te sich be-
und der ro- te Mond schien durch das Dach, und vier Her- ren konn-ten Sie mit ih- ren
und der ro- te Mond ist ab- be- stellt. 'ne Mu- sik machen sie, da kann man sich nur
p
schwe- ren für sein Geld! Joe, mach die Mu- sik von da-mals nach.
Brow-nings schießen hör'n. (gesprochen:) Sind Sie'n Held? Na, dann machen Sie's mal nach, . . 1.–3. Al- ter Bil-
schä- men für sein Geld! Joe, mach die Mu- sik von da-mals nach.
p

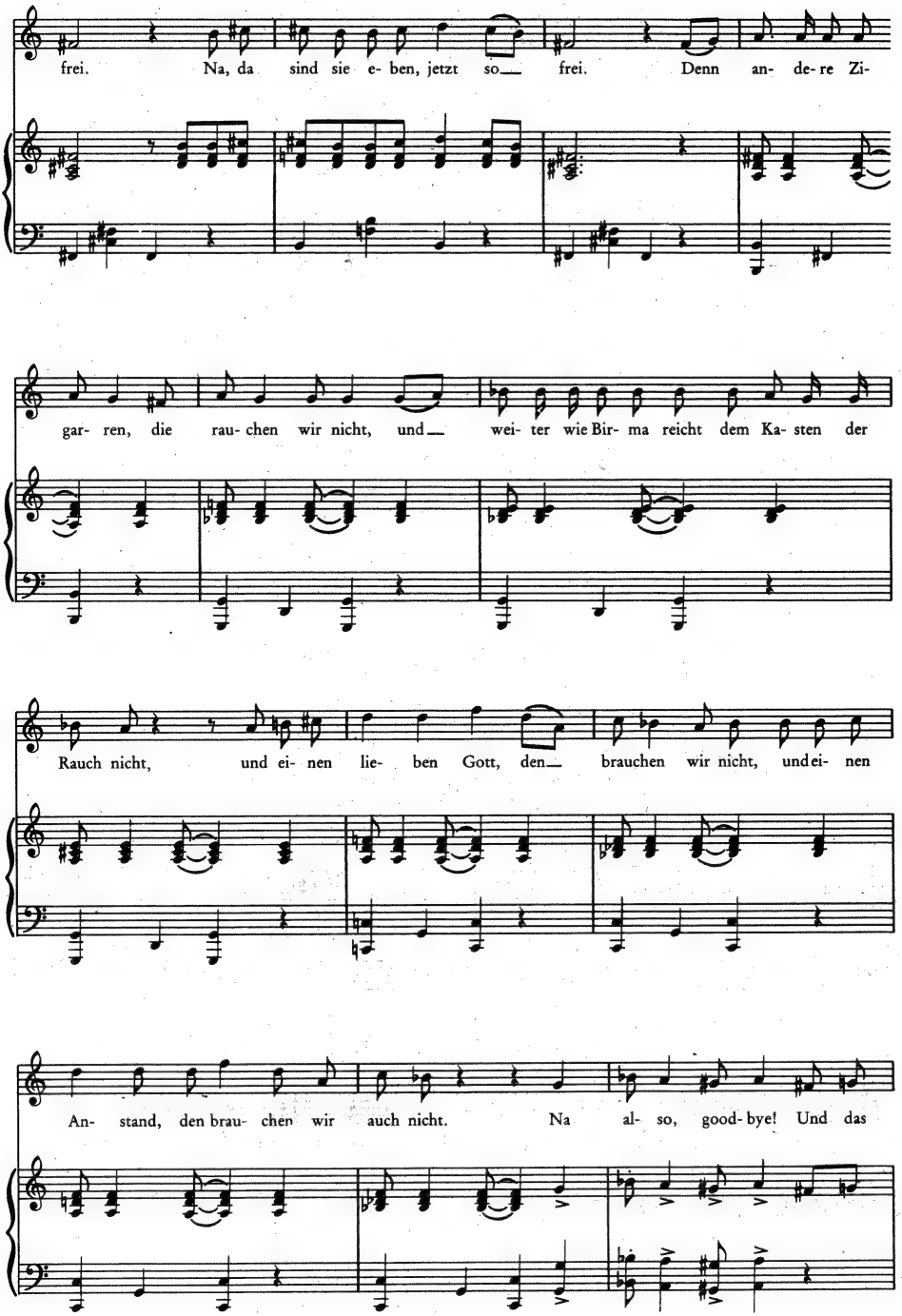

ba- o- mond, da, wo noch Lie- be lohnt, al- ter Bil-
ba- o- mond, er war Bra- sil ge- wohnt, al- ter Bil-
ba- o- mond, das hab ich oft be- tont, al- ter Bil-
ba- o- mond, mich hat er nie ge- schont. Ich weiß ja
f
f

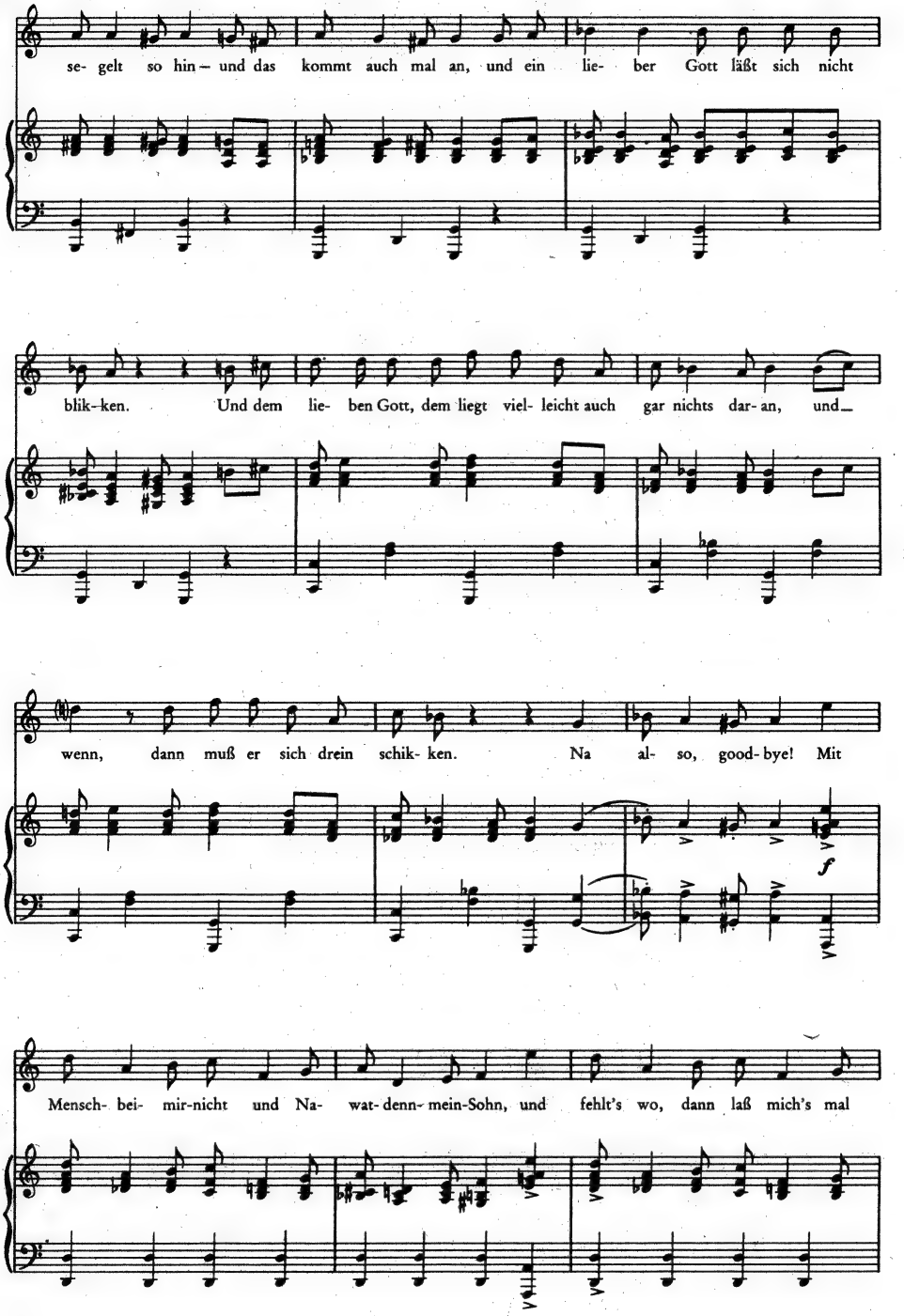

nicht, ob Ih- nen so was grad ge- fällt, doch es war das
p
Schön- ste, es war das Schön- ste, es war das
1.–2.
Schön- ste auf der Welt.
2. Bills
3. Bills
3.
Schön- ste auf der Welt.
p
pp

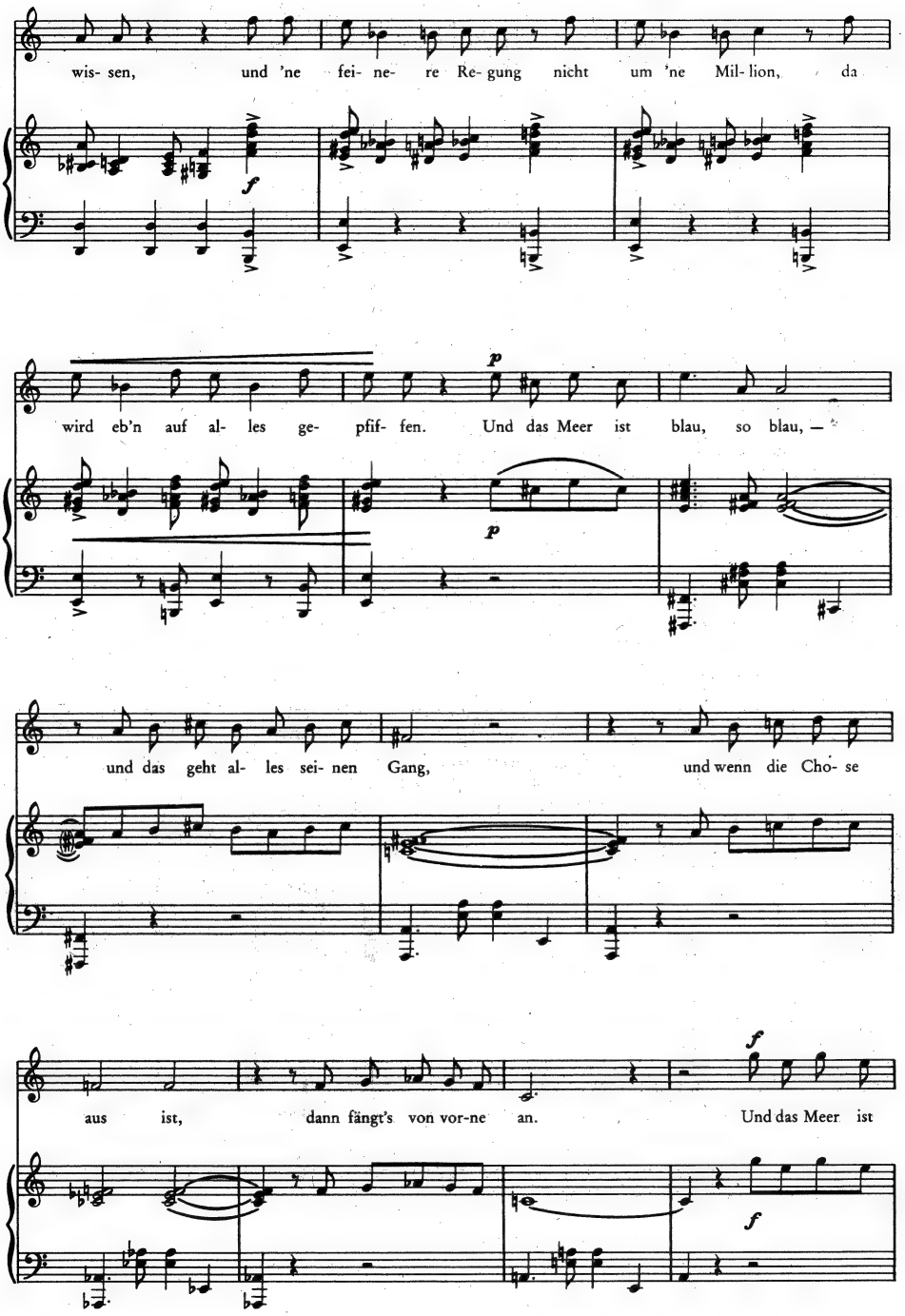
31 Der Matrosen-Song

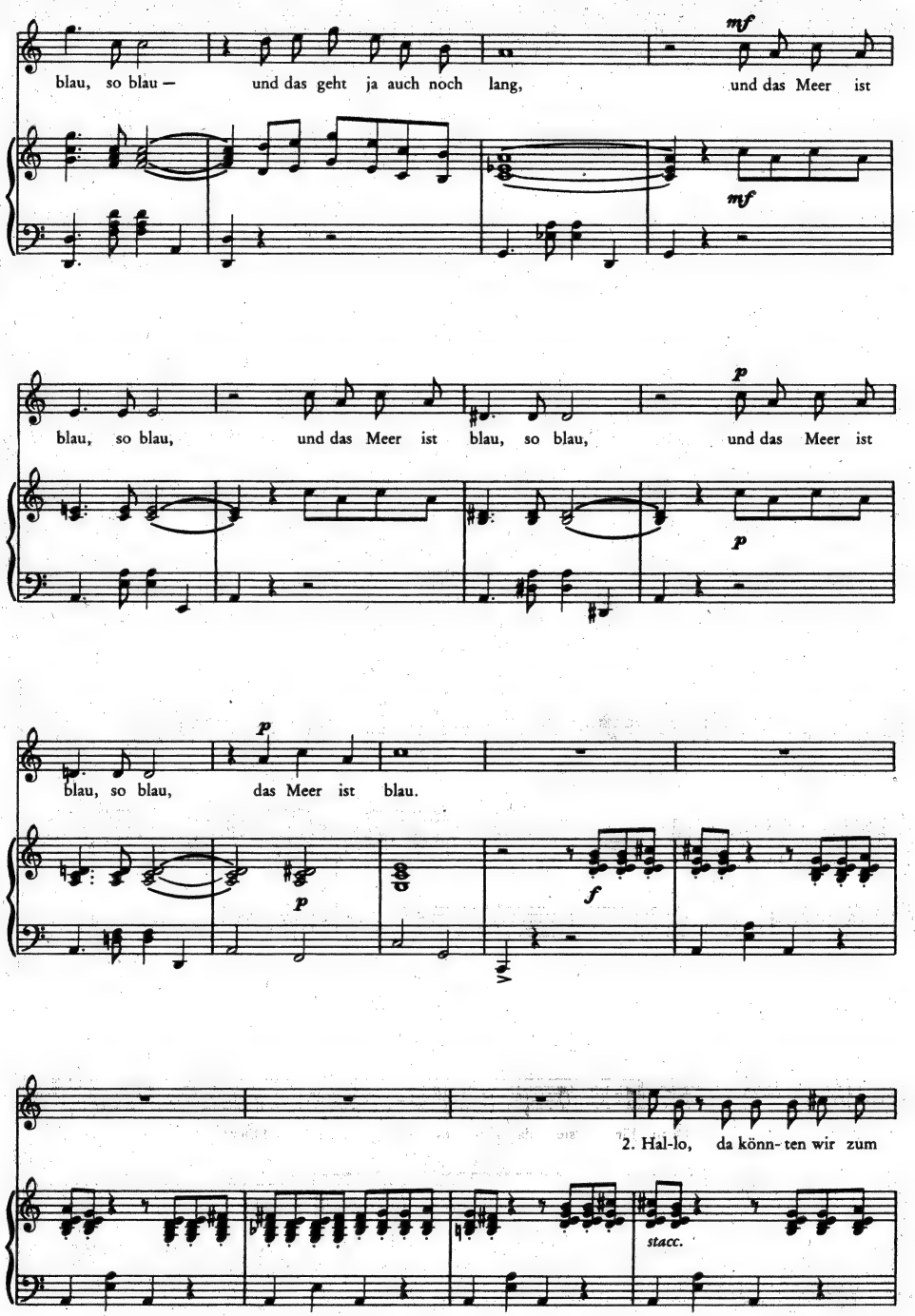
Kurt Weill

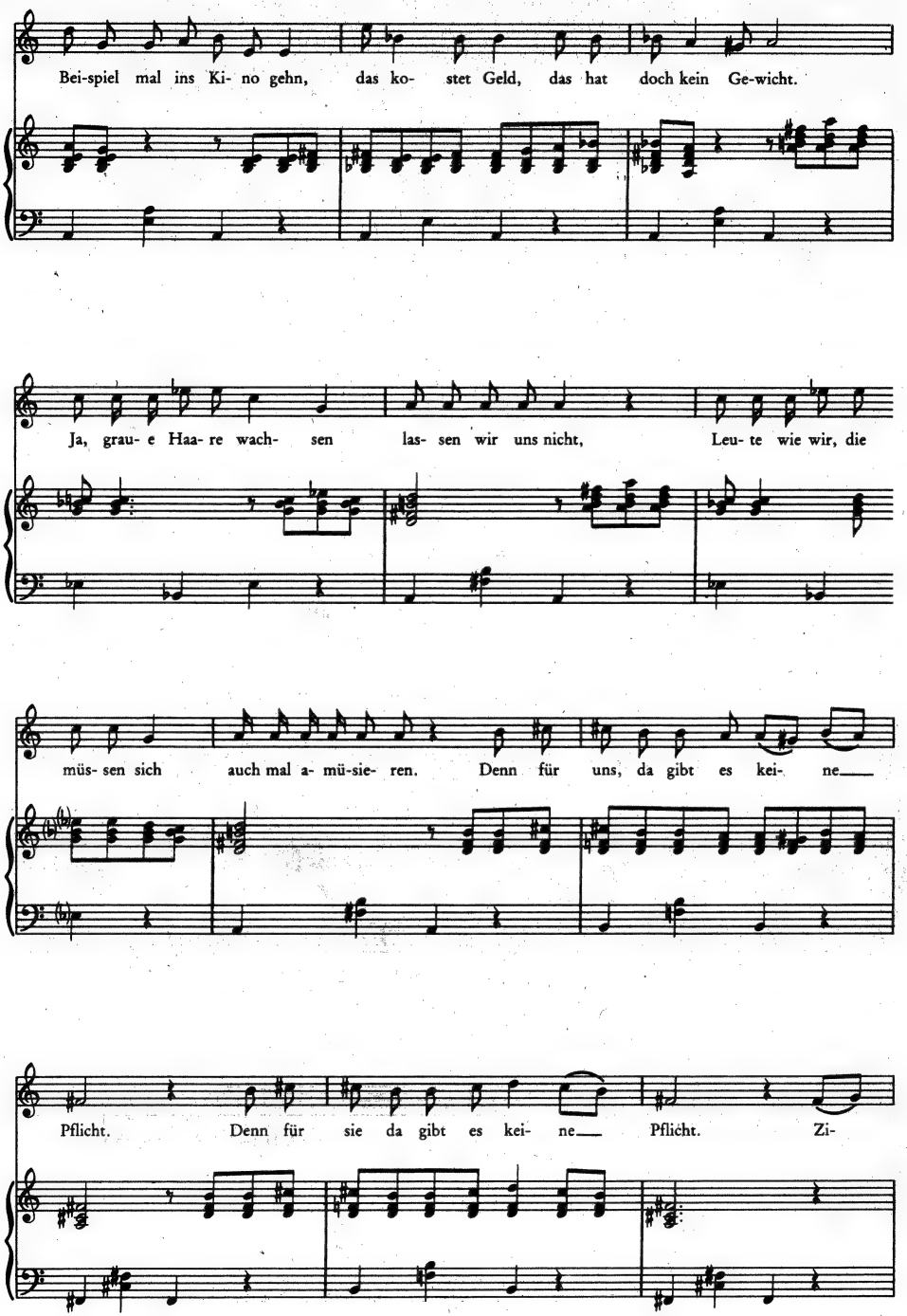


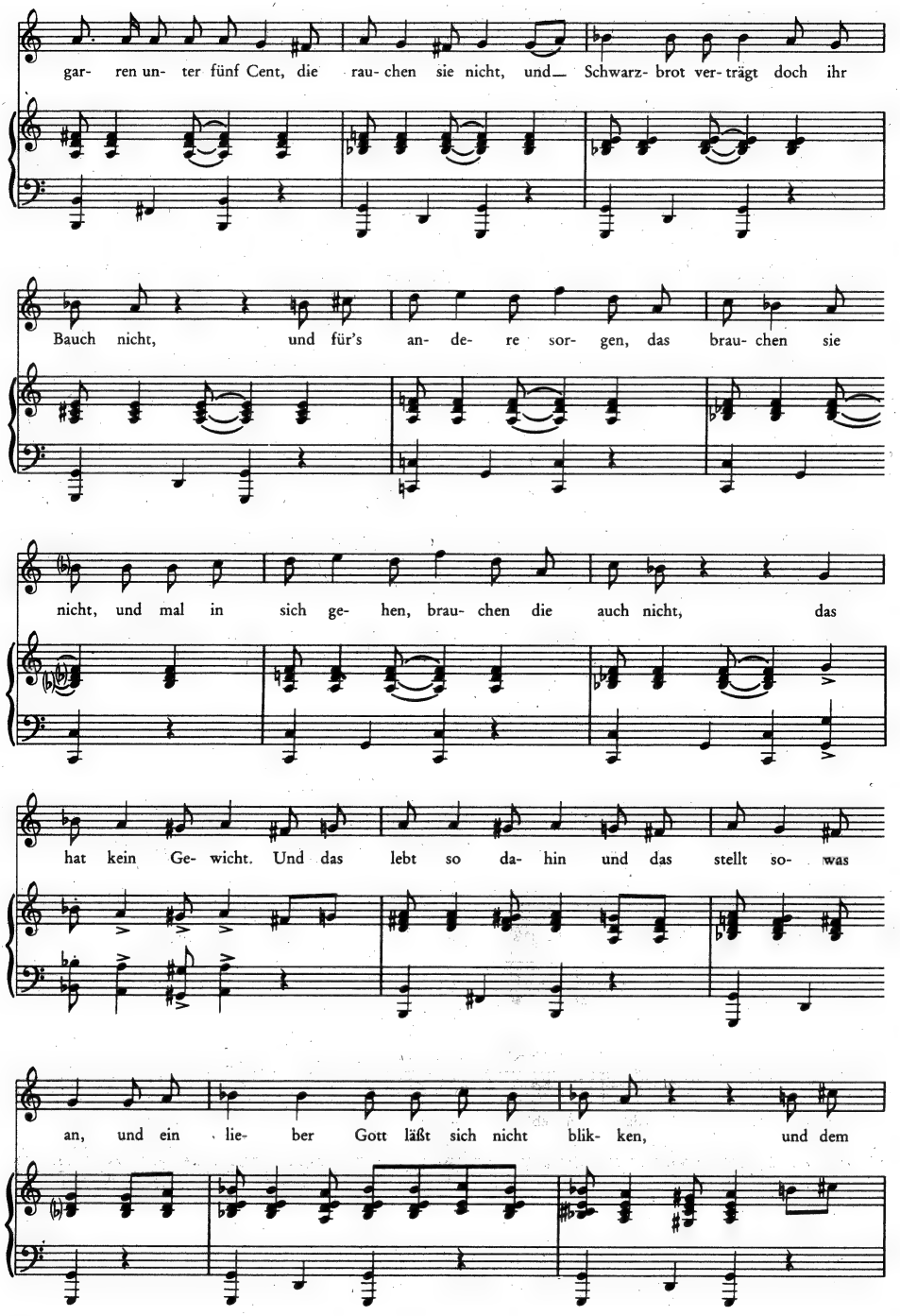

frei. Na, da sind sie e- ben, jetzt so frei. Denn an- de- re Zi-
gar- ren, die rau- chen wir nicht, und wei- ter wie Bir- ma reicht dem Ka- sten der
Rauch nicht, und ei- nen lie- ben Gott, den brauchen wir nicht, und ei- nen
An- stand, den brau- chen wir auch nicht. Na al- so, good- bye! Und das

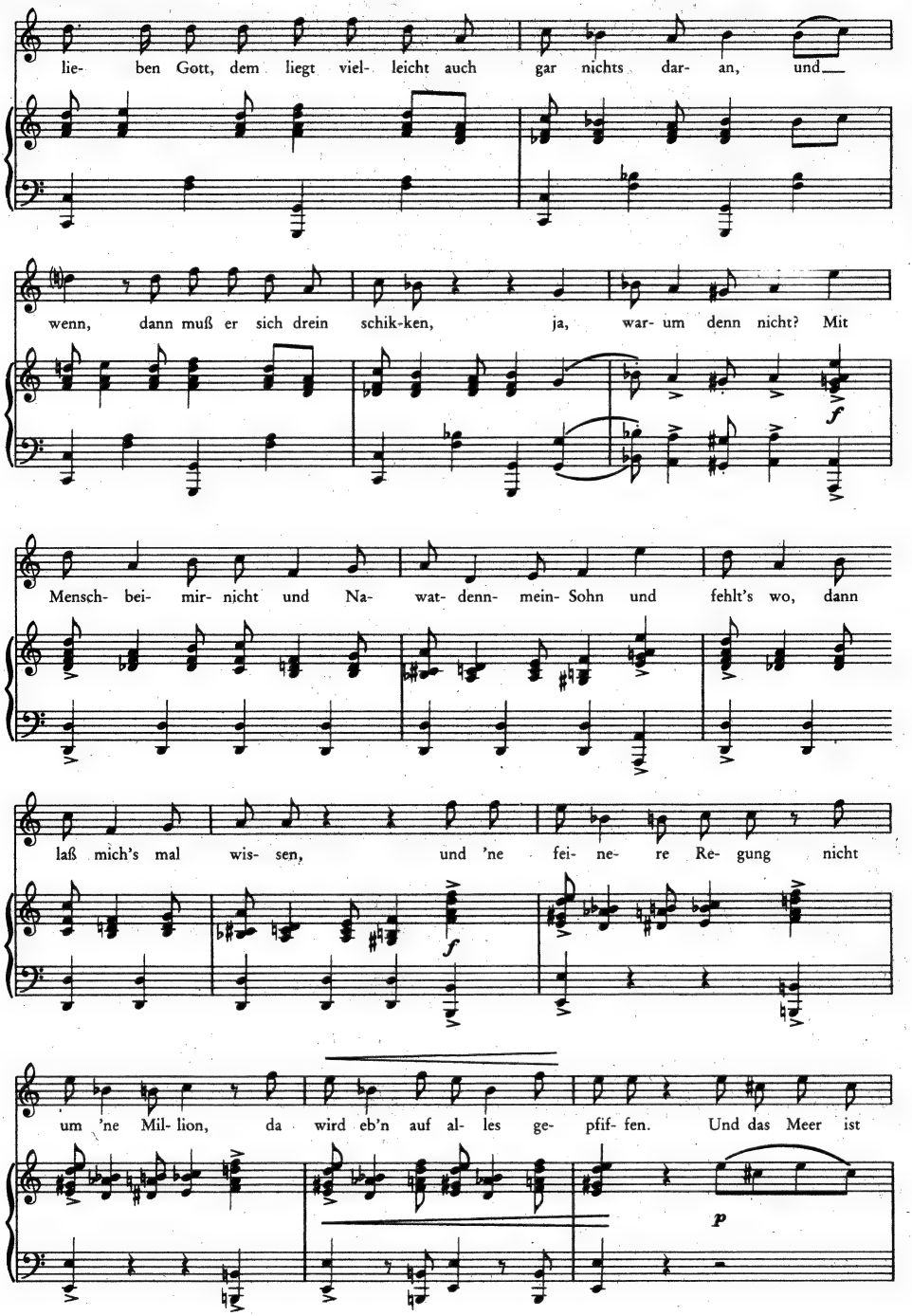

se- gelt so hin – und das kommt auch mal an, und ein lie- ber Gott läßt sich nicht
blik-ken. Und dem lie- ben Gott, dem liegt viel- leicht auch gar nichts dar- an, und_
wenn, dann muß er sich drein schik- ken. Na al- so, good- bye! Mit
f
Mensch- bei- mir-nicht und Na- wat- denn- mein-Sohn, und fehlt's wo, dann laß mich's mal

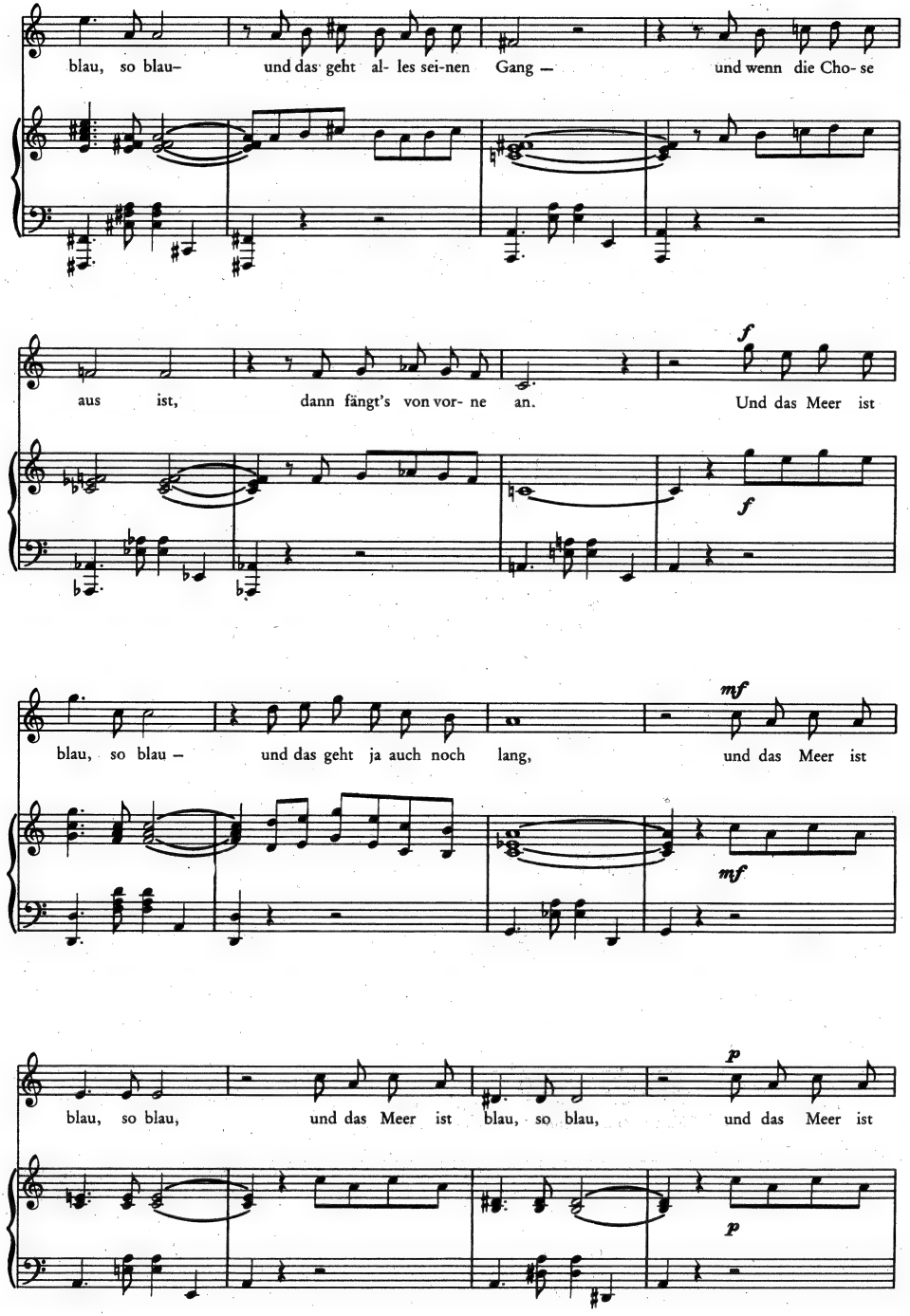

wis- sen, und 'ne fei- ne- re Re- gung nicht um 'ne Mil- lion, da
f
wird eb'n auf al- les ge- pfif- fen. Und das Meer ist blau, so blau, —
p
p
und das geht al- les sei- nen Gang, und wenn die Cho- se
aus ist, dann fängt's von vor-ne an. Und das Meer ist
f
f

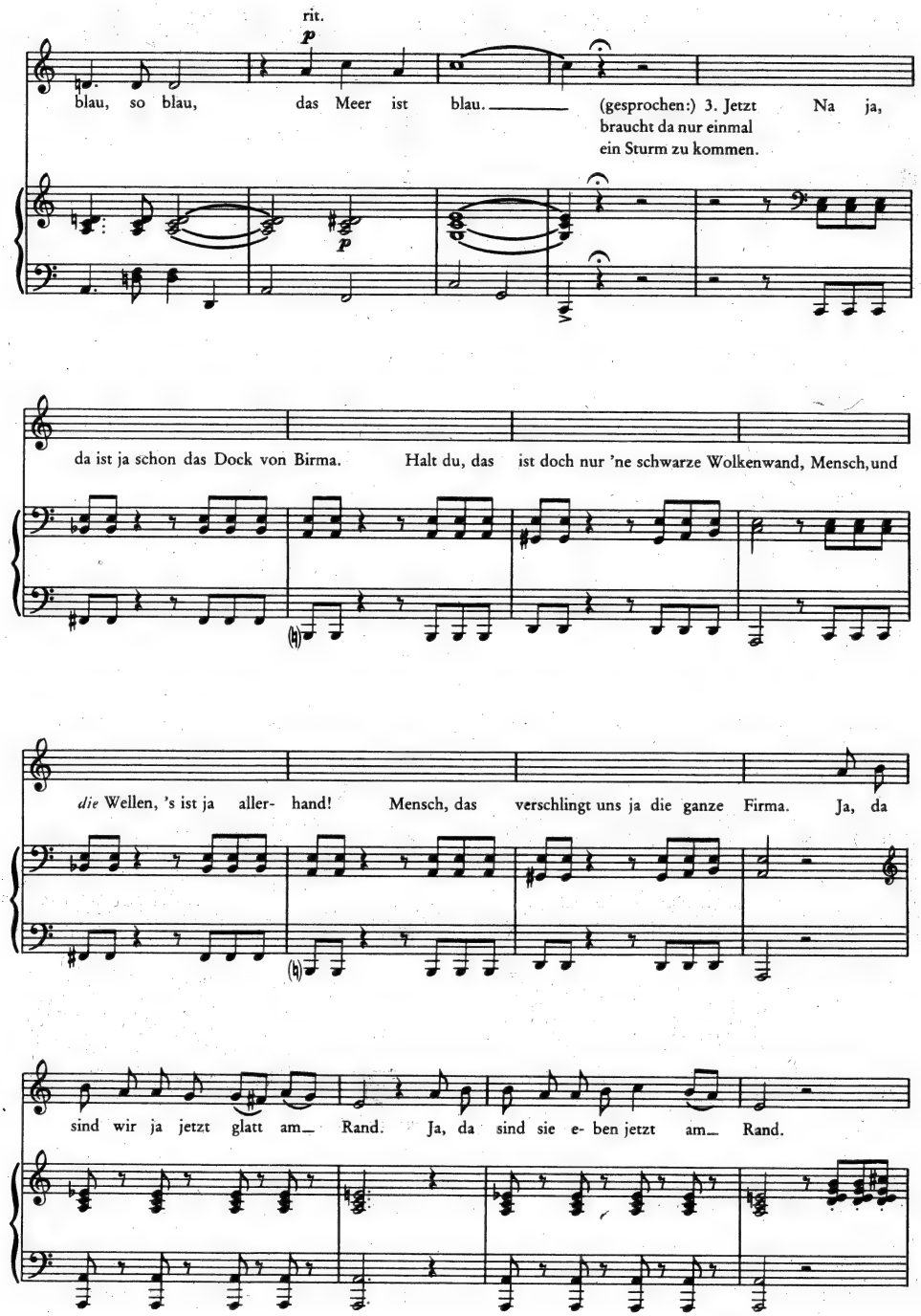

mf
blau, so blau — und das geht ja auch noch lang, und das Meer ist
mf
p
blau, so blau, und das Meer ist blau, so blau, und das Meer ist
p
p
blau, so blau, das Meer ist blau.
p
f
2. Hal-lo, da könn- ten wir zum
stacc.

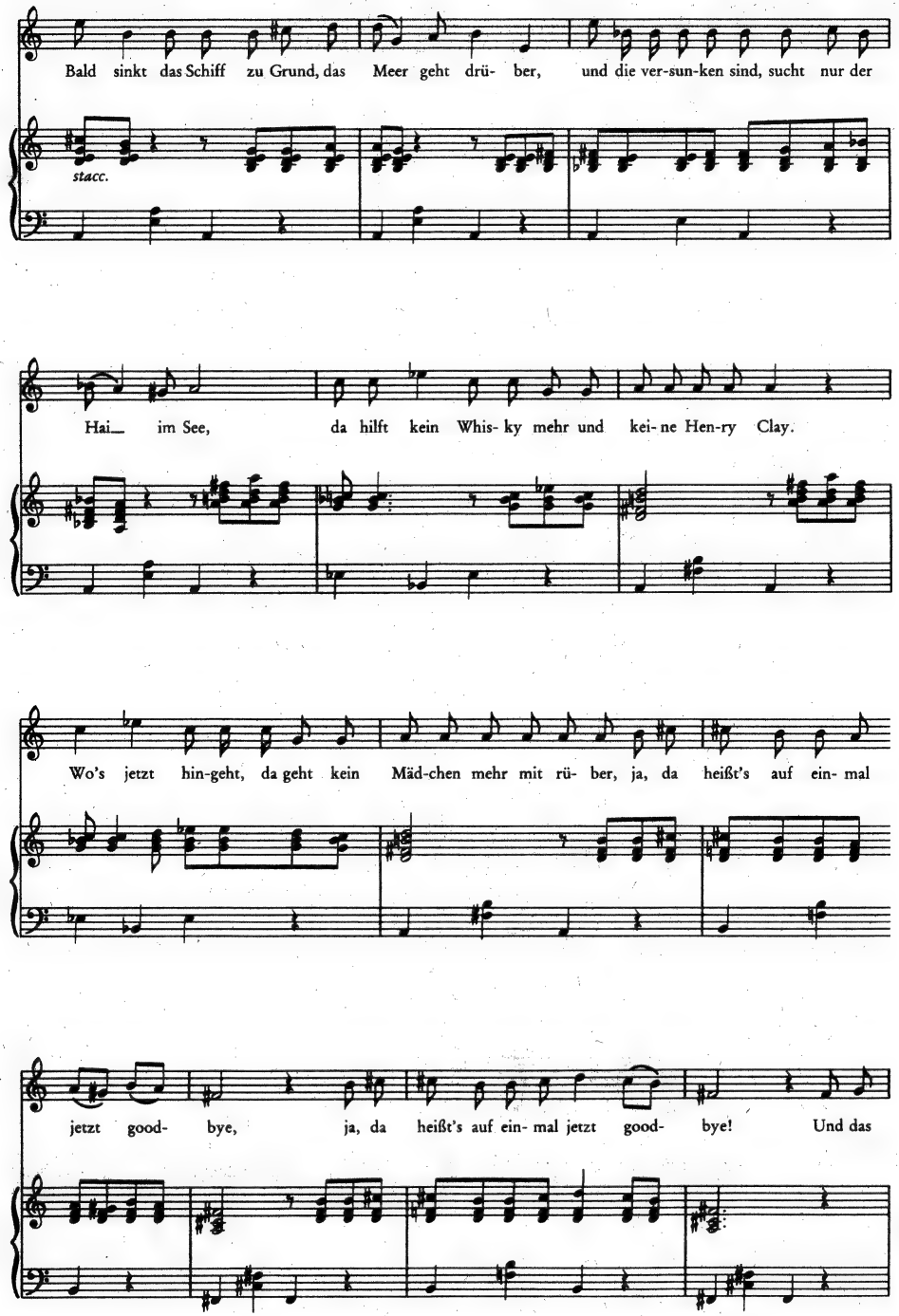

Bei-spiel mal ins Ki- no gehn, das ko- stet Geld, das hat doch kein Ge-wicht.
Ja, grau- e Haa- re wach- sen las- sen wir uns nicht, Leu- te wie wir, die
müs- sen sich auch mal a- mü-sie- ren. Denn für uns, da gibt es kei- ne
Pflicht. Denn für sie da gibt es kei- ne Pflicht. Zi-

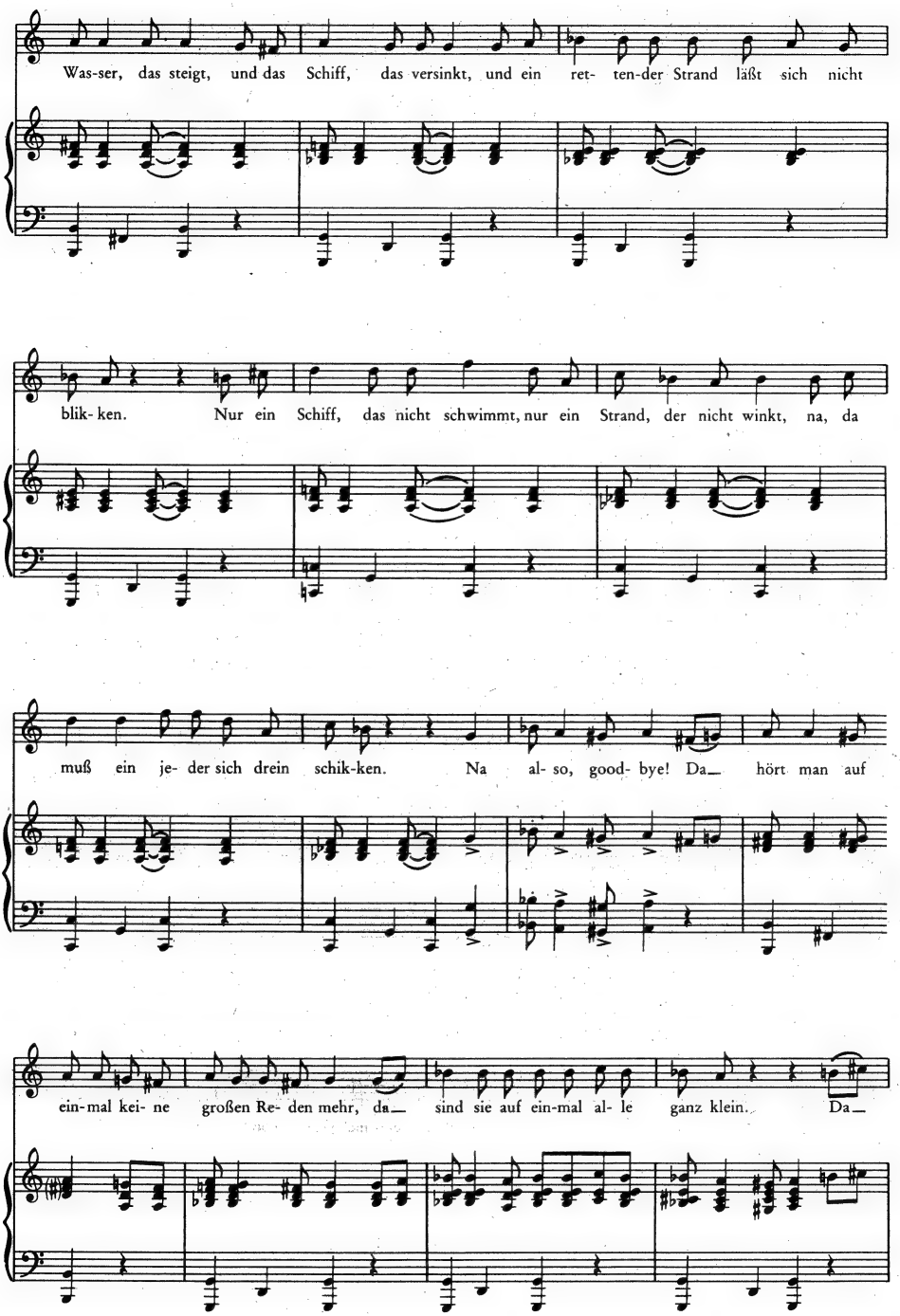

gar- ren un- ter fünf Cent, die rau- chen sie nicht, und Schwarz- brot ver- trägt doch ihr
Bauch nicht, und für's an- de- re sor- gen, das brau- chen sie
nicht, und mal in sich ge- hen, brau- chen die auch nicht, das
hat kein Ge- wicht. Und das lebt so da- hin und das stellt so- was
an, und ein lie- ber Gott läßt sich nicht blik- ken, und dem

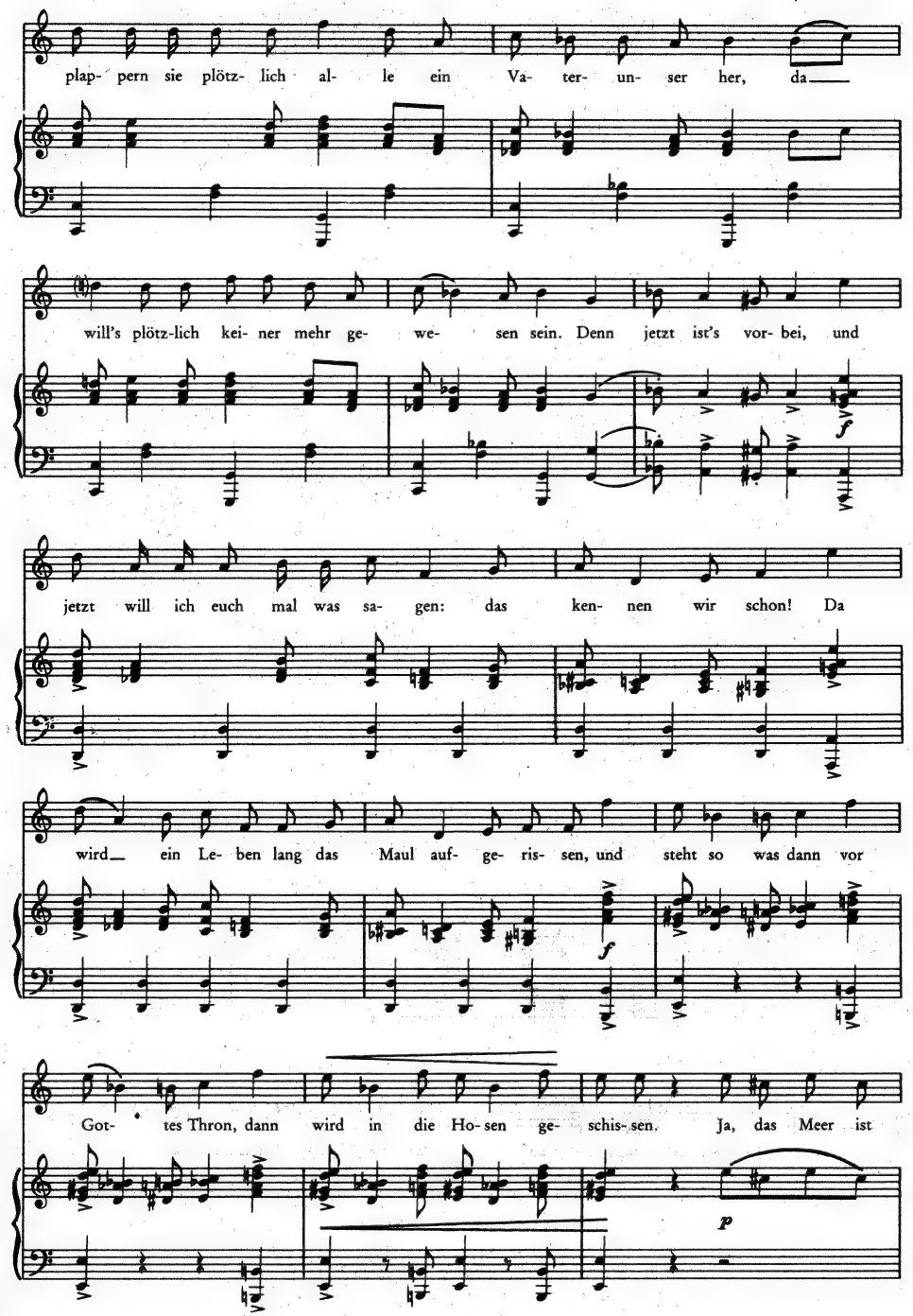

lie- ben Gott, dem liegt viel- leicht auch gar nichts dar- an, und
wenn, dann muß er sich drein schik-ken, ja, war- um denn nicht? Mit
f
Mensch- bei- mir- nicht und Na- wat- denn- mein- Sohn und fehlt's wo, dann
laß mich's mal wis- sen, und 'ne fei- ne- re Re- gung nicht
f
um 'ne Mil- lion, da wird eb'n auf al- les ge- pfif- fen. Und das Meer ist
p

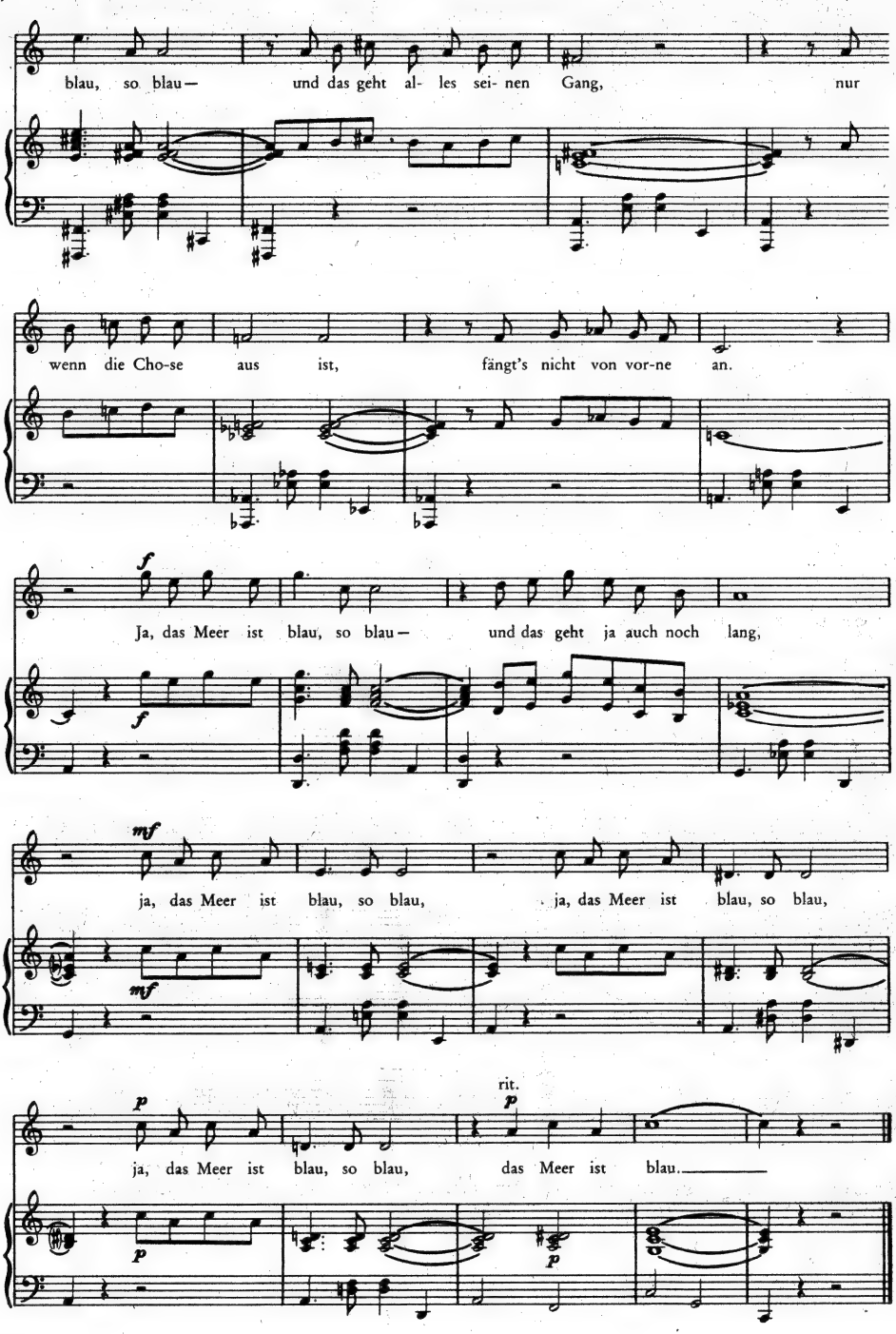

blau, so blau– und das geht al- les sei-nen Gang – und wenn die Cho- se
aus ist, dann fängt's von vor- ne an. Und das Meer ist
f
f
blau, so blau – und das geht ja auch noch lang, und das Meer ist
mf
mf
blau, so blau, und das Meer ist blau, so blau, und das Meer ist
p
p


rit.
p
blau, so blau, das Meer ist blau.
(gesprochen:) 3. Jetzt braucht da nur einmal ein Sturm zu kommen. Na ja,
p
da ist ja schon das Dock von Birma. Halt du, das ist doch nur 'ne schwarze Wolkenwand, Mensch, und
die Wellen, 's ist ja aller- hand! Mensch, das verschlingt uns ja die ganze Firma. Ja, da
sind wir ja jetzt glatt am Rand. Ja, da sind sie e- ben jetzt am Rand.


Bald sinkt das Schiff zu Grund, das Meer geht drü- ber, und die ver-sun-ken sind, sucht nur der
stacc.
Hai_ im See, da hilft kein Whis- ky mehr und kei- ne Hen-ry Clay.
Wo's jetzt hin-geht, da geht kein Mäd-chen mehr mit rü- ber, ja, da heißt's auf ein- mal
jetzt good- bye, ja, da heißt's auf ein- mal jetzt good- bye! Und das

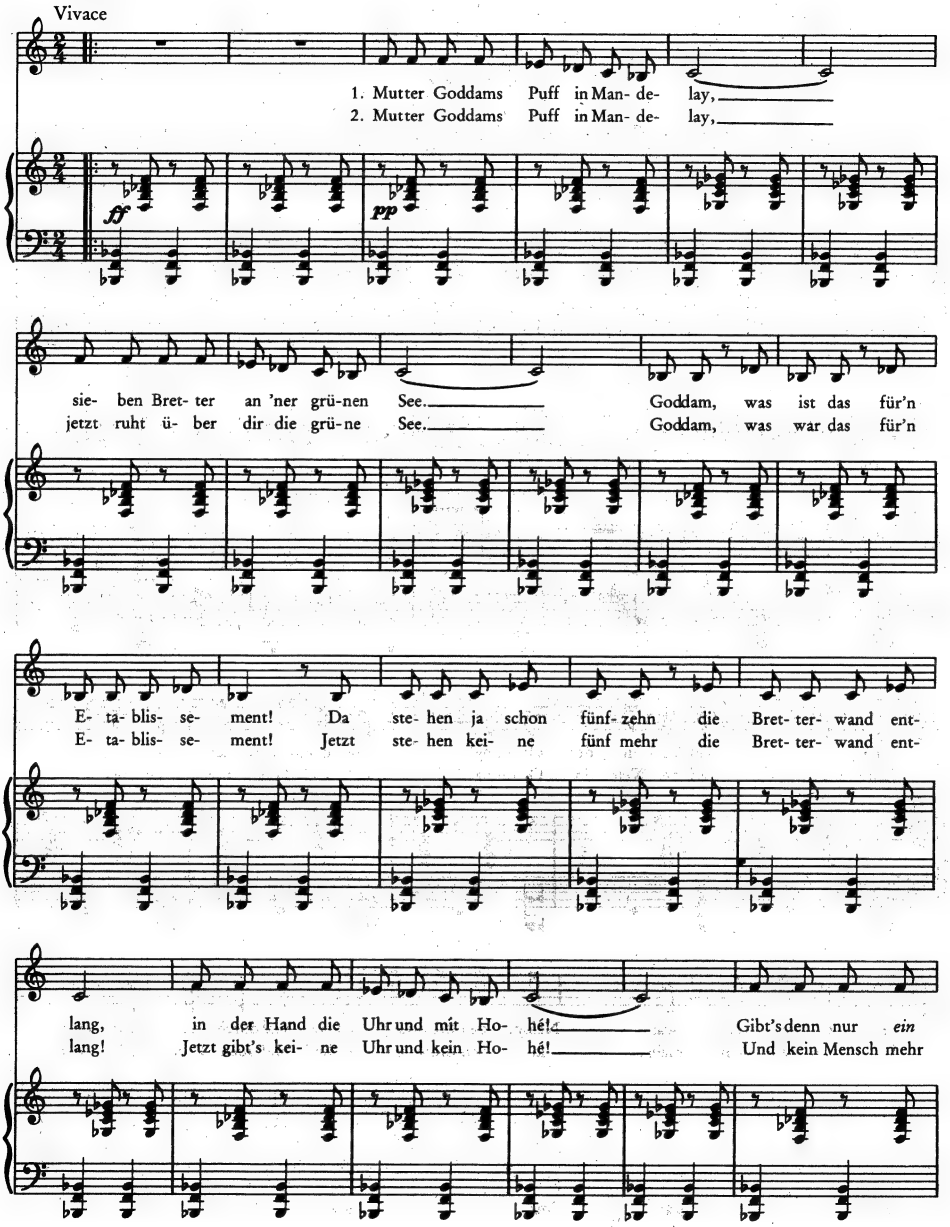

Was-ser, das steigt, und das Schiff, das versinkt, und ein ret- ten-der Strand läßt sich nicht
blik- ken. Nur ein Schiff, das nicht schwimmt, nur ein Strand, der nicht winkt, na, da
muß ein je- der sich drein schik-ken. Na al- so, good- bye! Da_ hört man auf
ein-mal kei- ne großen Re- den mehr, da_ sind sie auf ein-mal al- le ganz klein. Da_

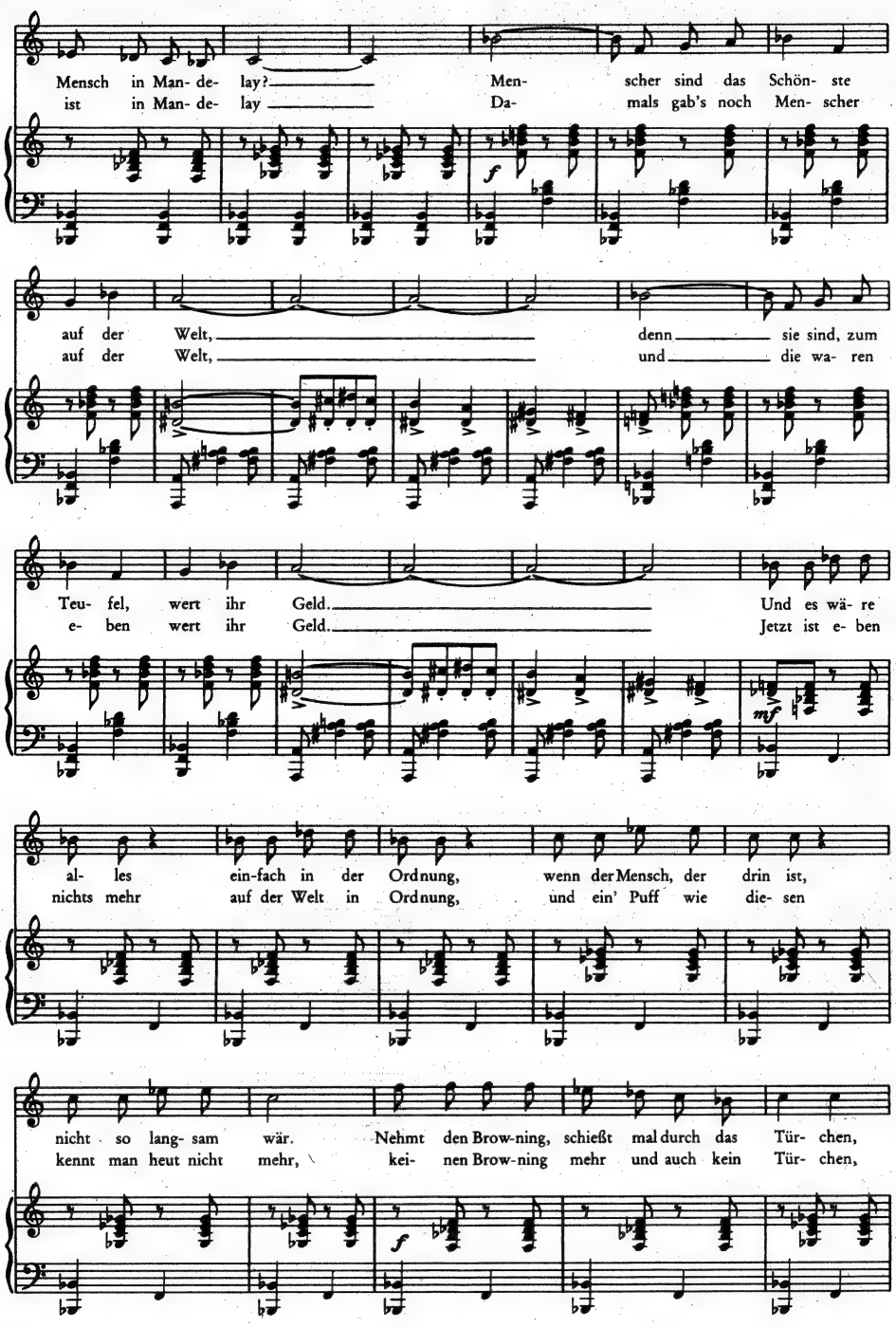

plap- pern sie plötz- lich al- le ein Va- ter- un- ser her, da
will's plötz-lich kei- ner mehr ge- we- sen sein. Denn jetzt ist's vor- bei, und
f
jetzt will ich euch mal was sa- gen: das ken- nen wir schon! Da
wird ein Le- ben lang das Maul auf- ge- ris- sen, und steht so was dann vor
f
Got- tes Thron, dann wird in die Ho- sen ge- schis- sen. Ja, das Meer ist
p

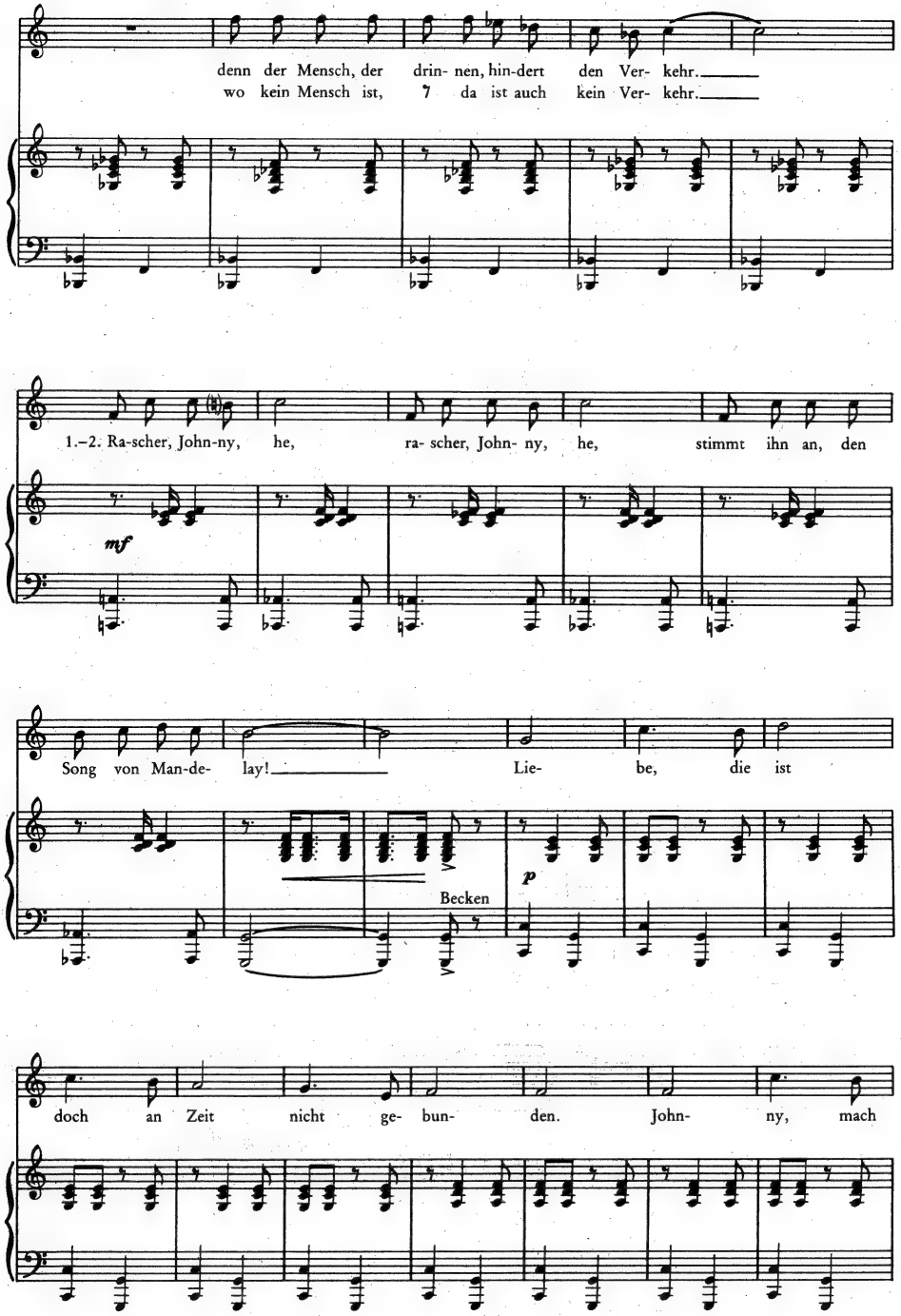

blau, so blau— und das geht al- les sei- nen Gang, nur
wenn die Cho-se aus ist, fängt's nicht von vor-ne an.
f
Ja, das Meer ist blau, so blau— und das geht ja auch noch lang,
f
mf
ja, das Meer ist blau, so blau, ja, das Meer ist blau, so blau,
mf
rit.
p
ja, das Meer ist blau, so blau, das Meer ist blau.
p
p

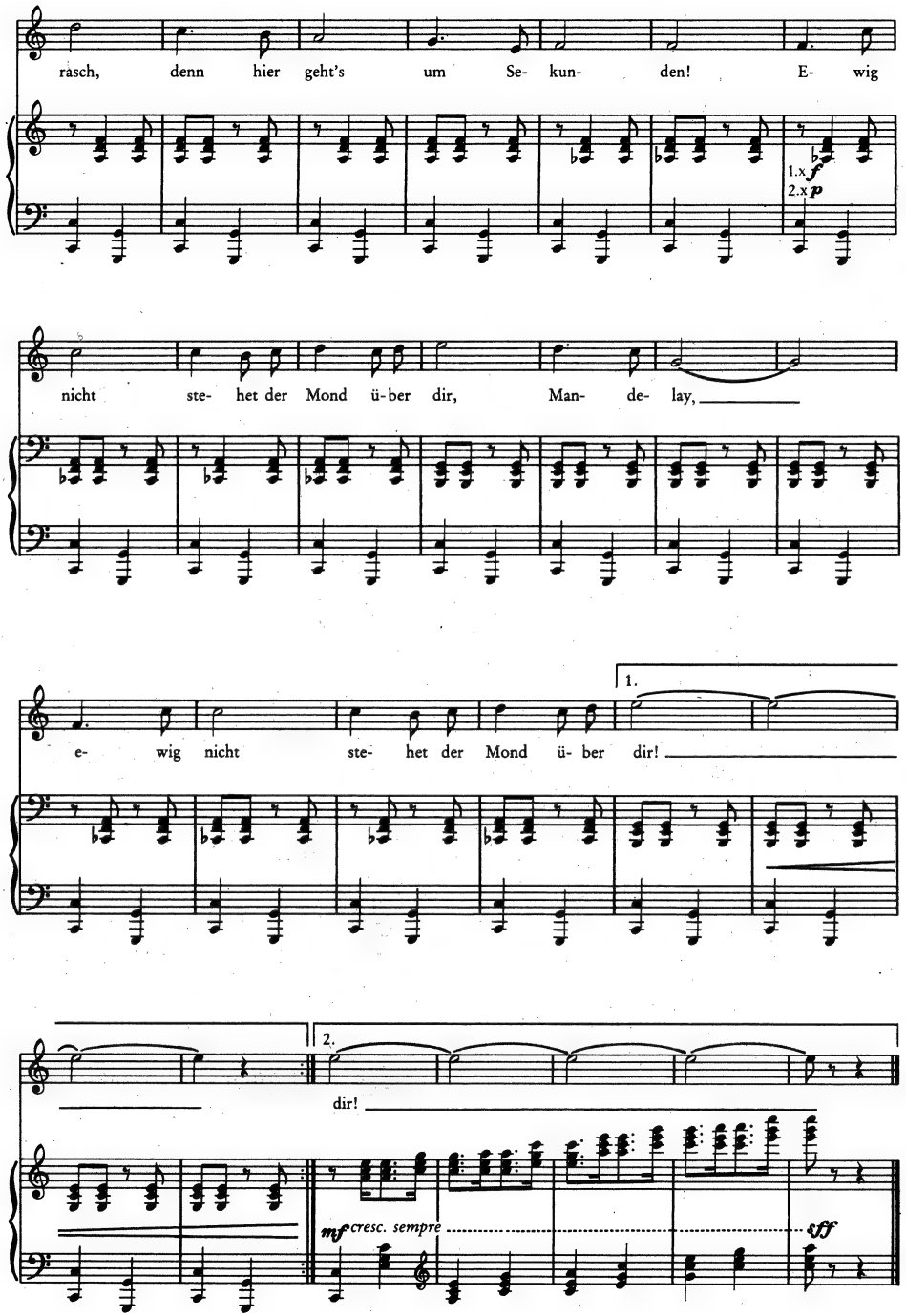
32 Der Song von Mandelay

Kurt Weill



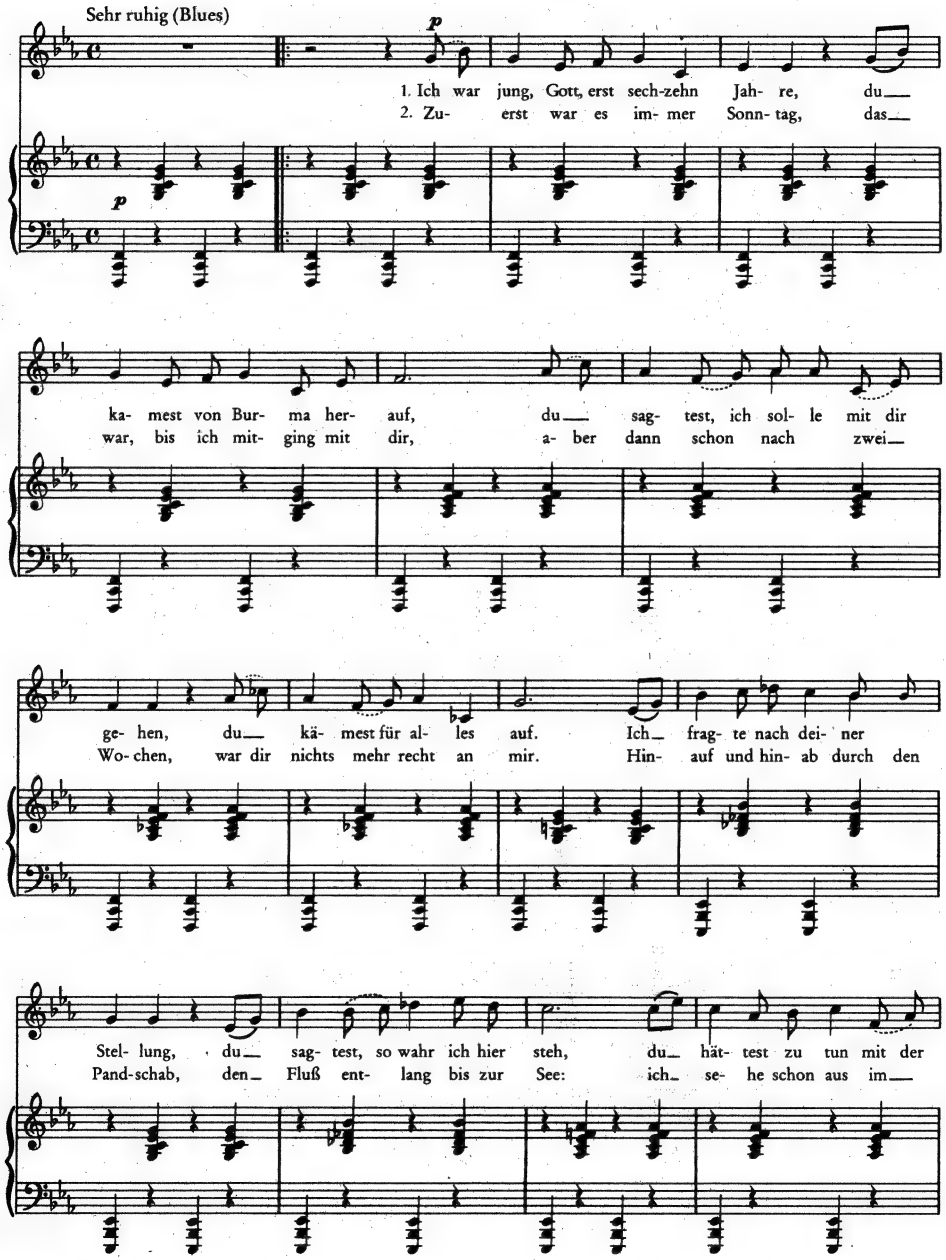

Mensch in Man- de- lay?
ist in Man- de- lay
Men- scher sind das Schön- ste
Da- mals gab's noch Men- scher
f
auf der Welt,
auf der Welt,
denn sie sind, zum
und die wa- ren
Teu- fel, wert ihr Geld.
e- ben wert ihr Geld.
Und es wä- re
Jetzt ist e- ben
mf
al- les ein-fach in der Ordnung,
nichts mehr auf der Welt in Ordnung,
wenn der Mensch, der drin ist,
und ein' Puff wie die- sen
nicht so lang- sam wär.
kennt man heut nicht mehr,
Nehmt den Brow-ning, schießt mal durch das Tür- chen,
kei- nen Brow-ning mehr und auch kein Tür- chen,
f

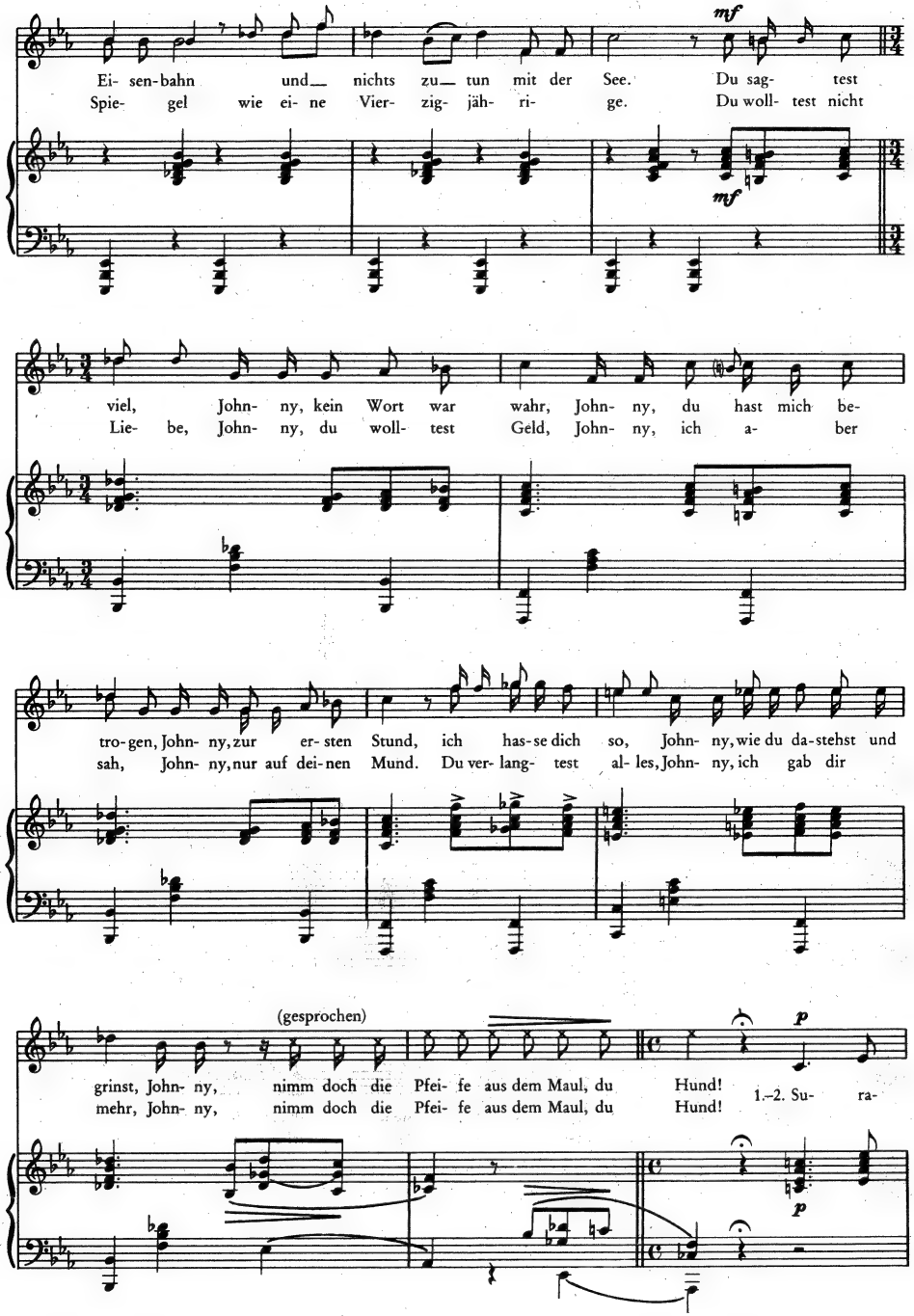

denn der Mensch, der drin- nen, hin-dert den Ver- kehr.
wo kein Mensch ist, da ist auch kein Ver- kehr.
1.–2. Ra-scher, John-ny, he, ra- scher, John- ny, he, stimmt ihn an, den
mf
Song von Man-de- lay! Lie- be, die ist
p
Becken
doch an Zeit nicht ge- bun- den. John- ny, mach

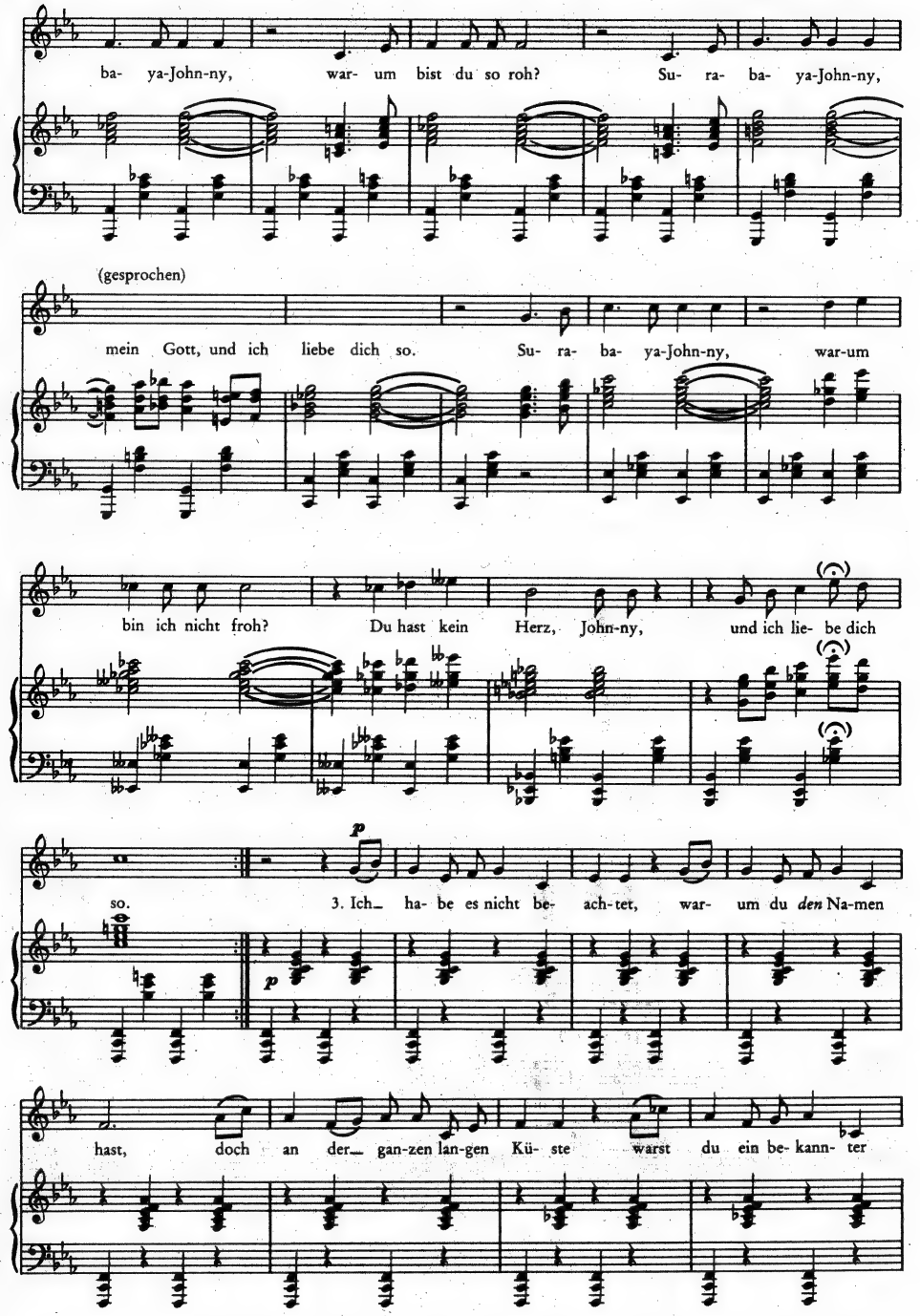

rasch, denn hier geht's um Se- kun- den! E- wig
1.x f
2.x p
nicht ste- het der Mond ü-ber dir, Man- de- lay,
1.
e- wig nicht ste- het der Mond ü- ber dir!
2.
dir!
mf cresc. sempre
sff

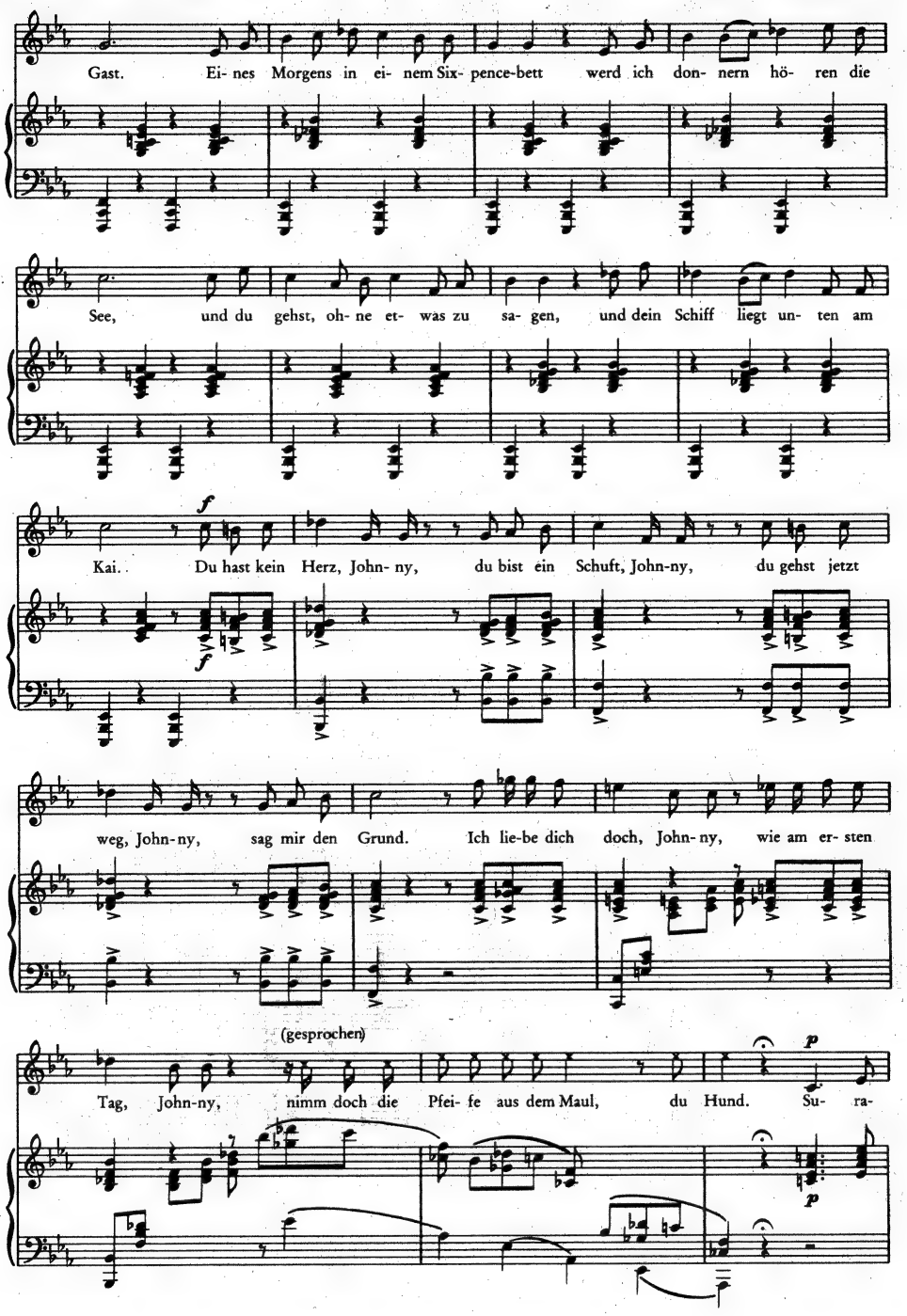
33 Das Lied vom Surabaya-Johnny

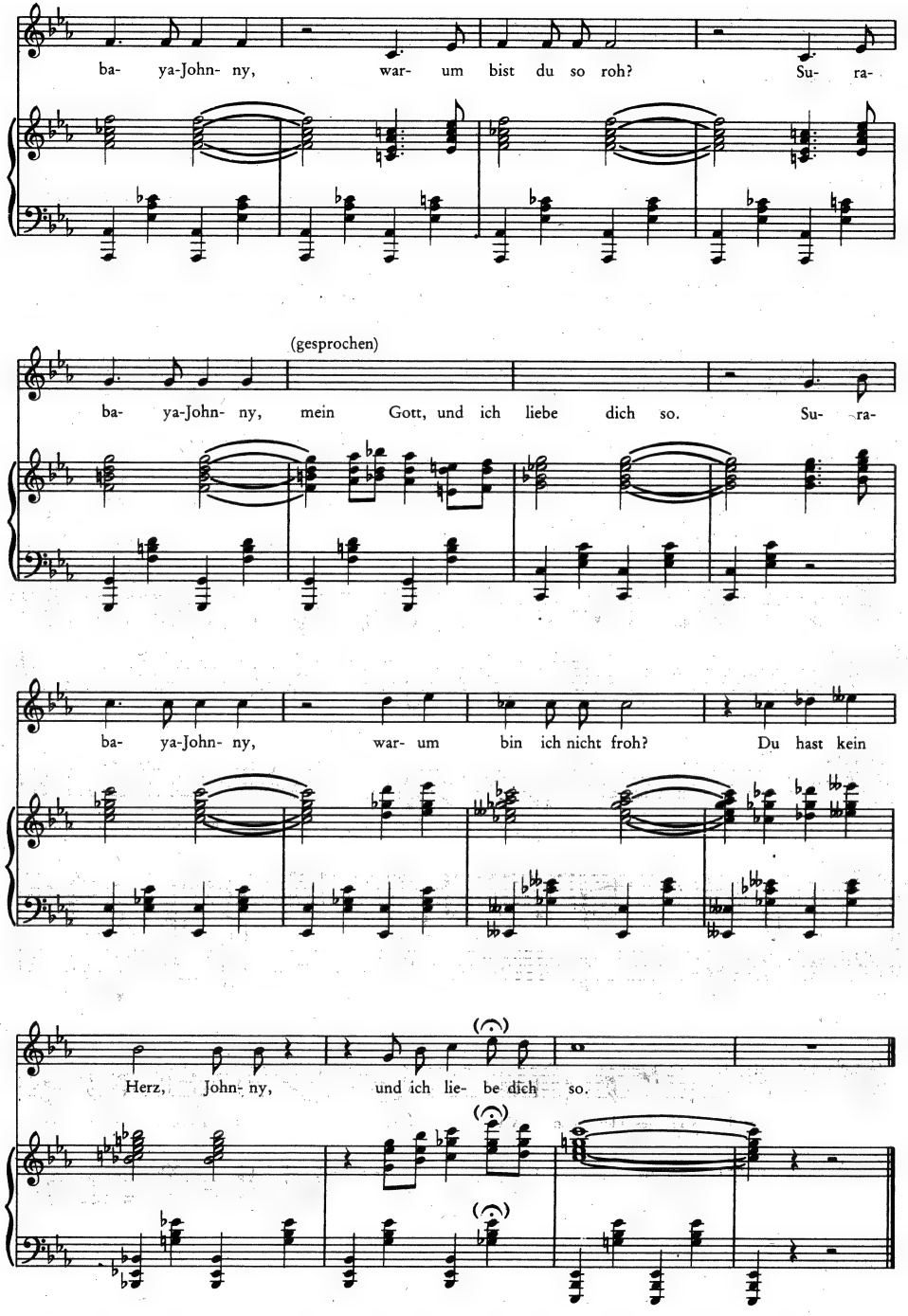
Kurt Weill




Ei- sen-bahn und nichts zu tun mit der See. Du sag- test
Spie- gel wie ei- ne Vier- zig- jäh- ri- ge. Du woll- test nicht
mf
mf
viel, John- ny, kein Wort war wahr, John- ny, du hast mich be-
Lie- be, John- ny, du woll- test Geld, John- ny, ich a- ber
tro- gen, John- ny, zur er- sten Stund, ich has- se dich so, John- ny, wie du da-stehst und
sah, John- ny, nur auf dei- nen Mund. Du ver- lang- test al- les, John- ny, ich gab dir
(gesprochen)
grinst, John- ny, nimm doch die Pfei- fe aus dem Maul, du Hund!
mehr, John- ny, nimm doch die Pfei- fe aus dem Maul, du Hund!
1.–2. Su- ra-
p
p

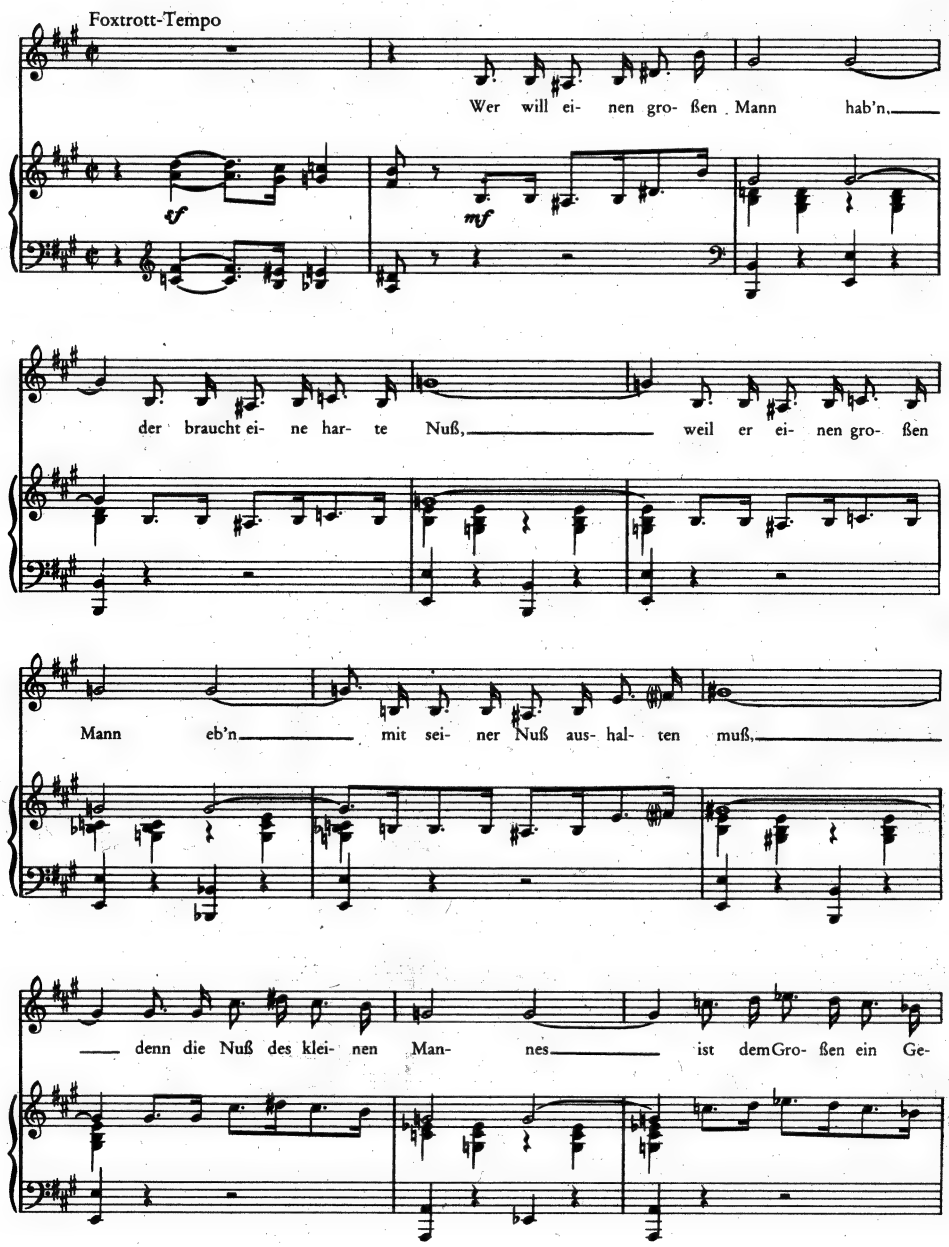

ba- ya-John-ny, war- um bist du so roh? Su- ra- ba- ya-John-ny,
(gesprochen)
mein Gott, und ich liebe dich so. Su- ra- ba- ya-John-ny, war-um
bin ich nicht froh? Du hast kein Herz, John-ny, und ich lie- be dich
p
so. 3. Ich_ ha- be es nicht be- ach-tet, war- um du *den* Na-men
p
hast, doch an der_ gan-zen lan-gen Kü- ste warst du ein be- kann- ter

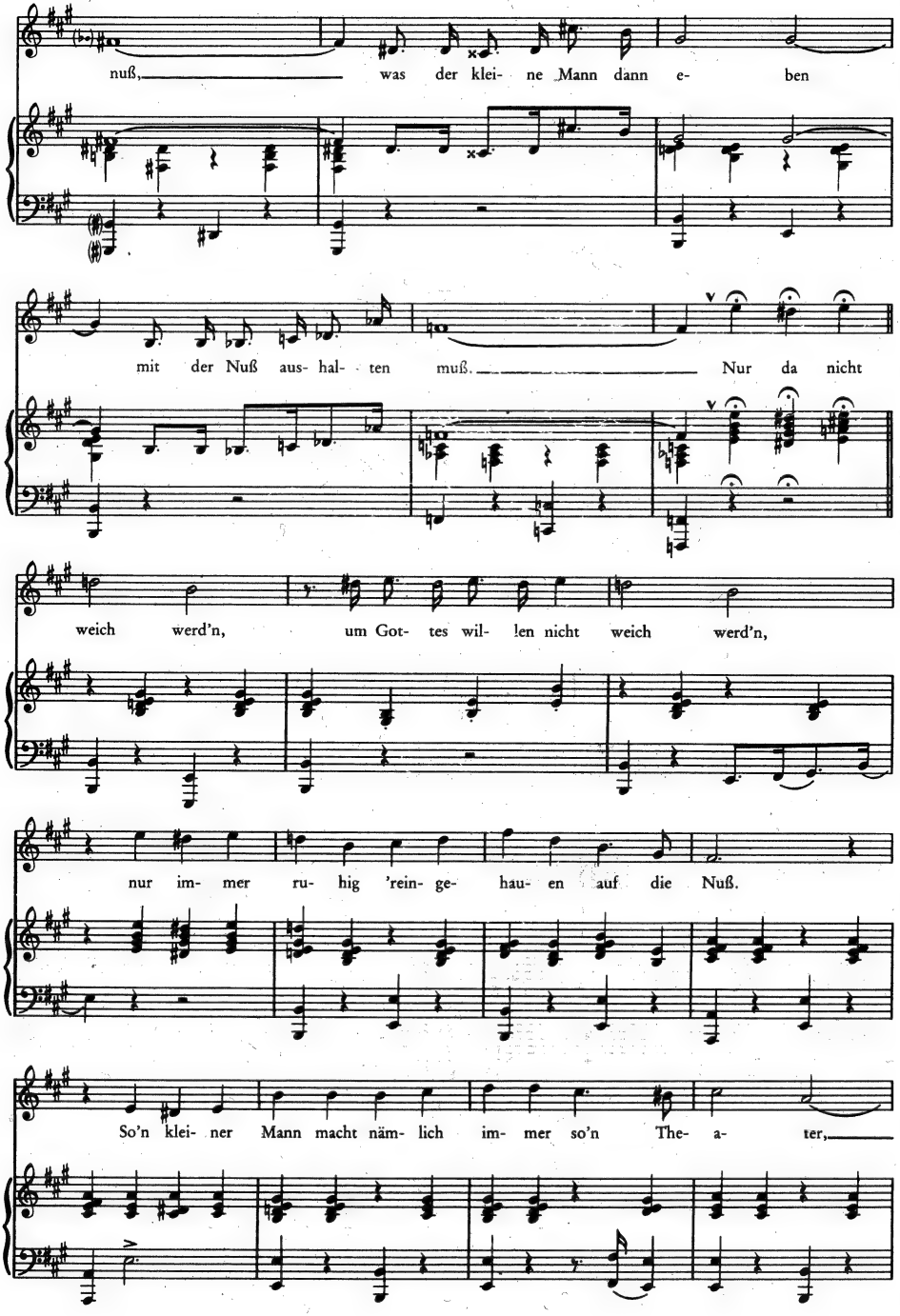

Gast. Ei- nes Morgens in ei- nem Six- pence-bett werd ich don- nern hö- ren die
See, und du gehst, oh- ne et- was zu sa- gen, und dein Schiff liegt un- ten am
f
Kai. Du hast kein Herz, John- ny, du bist ein Schuft, John-ny, du gehst jetzt
f
weg, John-ny, sag mir den Grund. Ich lie-be dich doch, John- ny, wie am er- sten
(gesprochen)
Tag, John-ny, nimm doch die Pfei- fe aus dem Maul, du Hund. Su- ra-
p
p

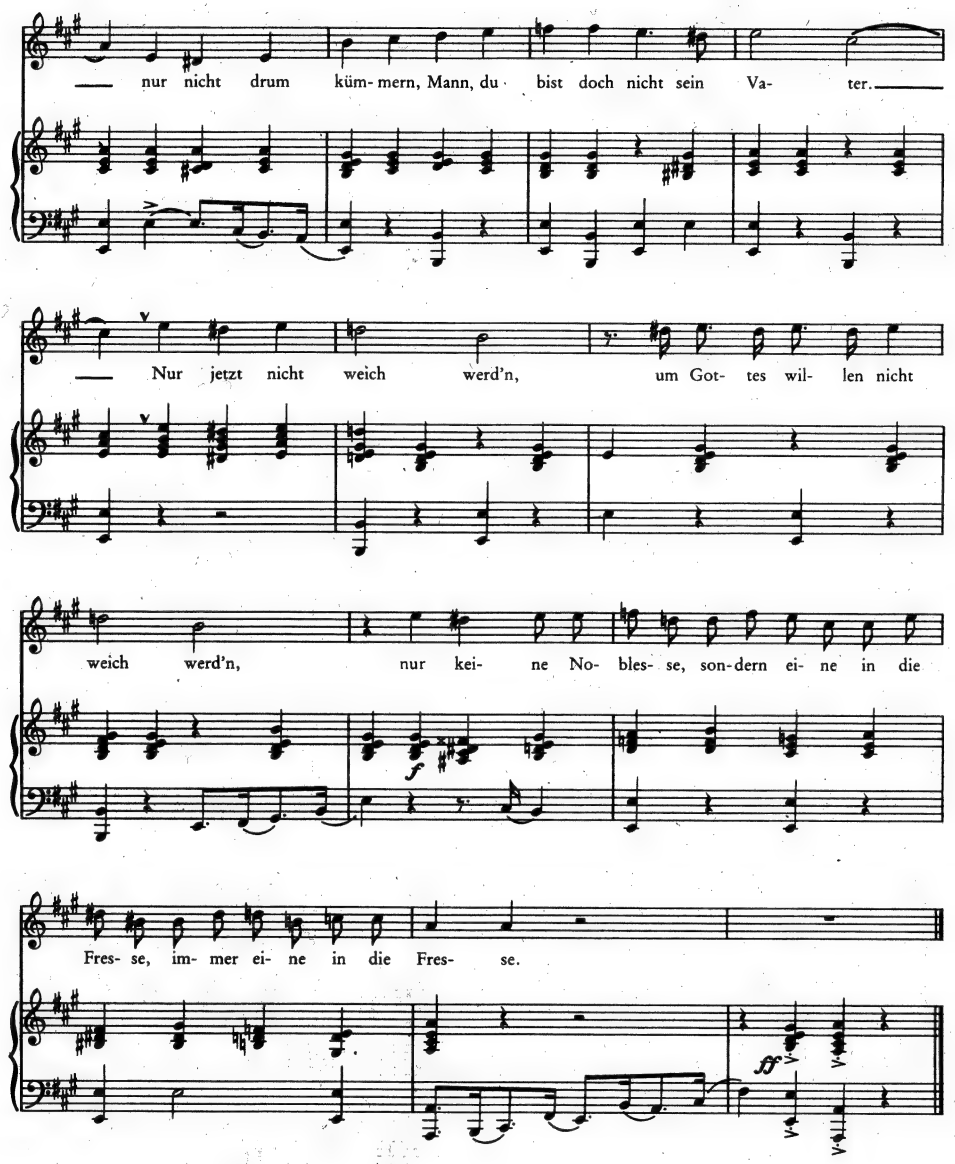

ba- ya-John- ny, war- um bist du so roh? Su- ra-
(gesprochen)
ba- ya-John- ny, mein Gott, und ich liebe dich so. Su- ra-
ba- ya-John- ny, war- um bin ich nicht froh? Du hast kein
Herz, John- ny, und ich lie- be dich so.

34 Das Lied von der harten Nuß

Kurt Weill

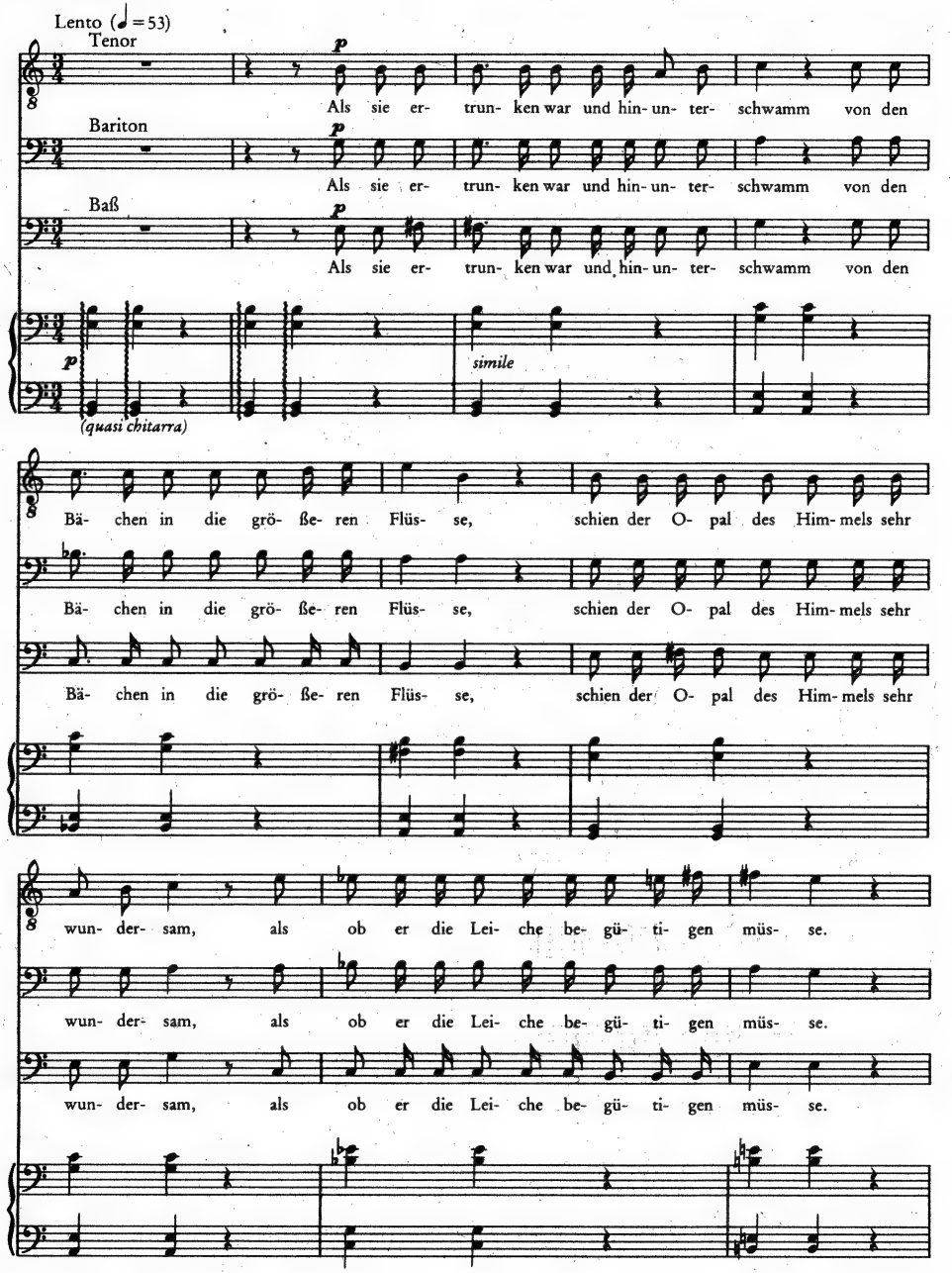


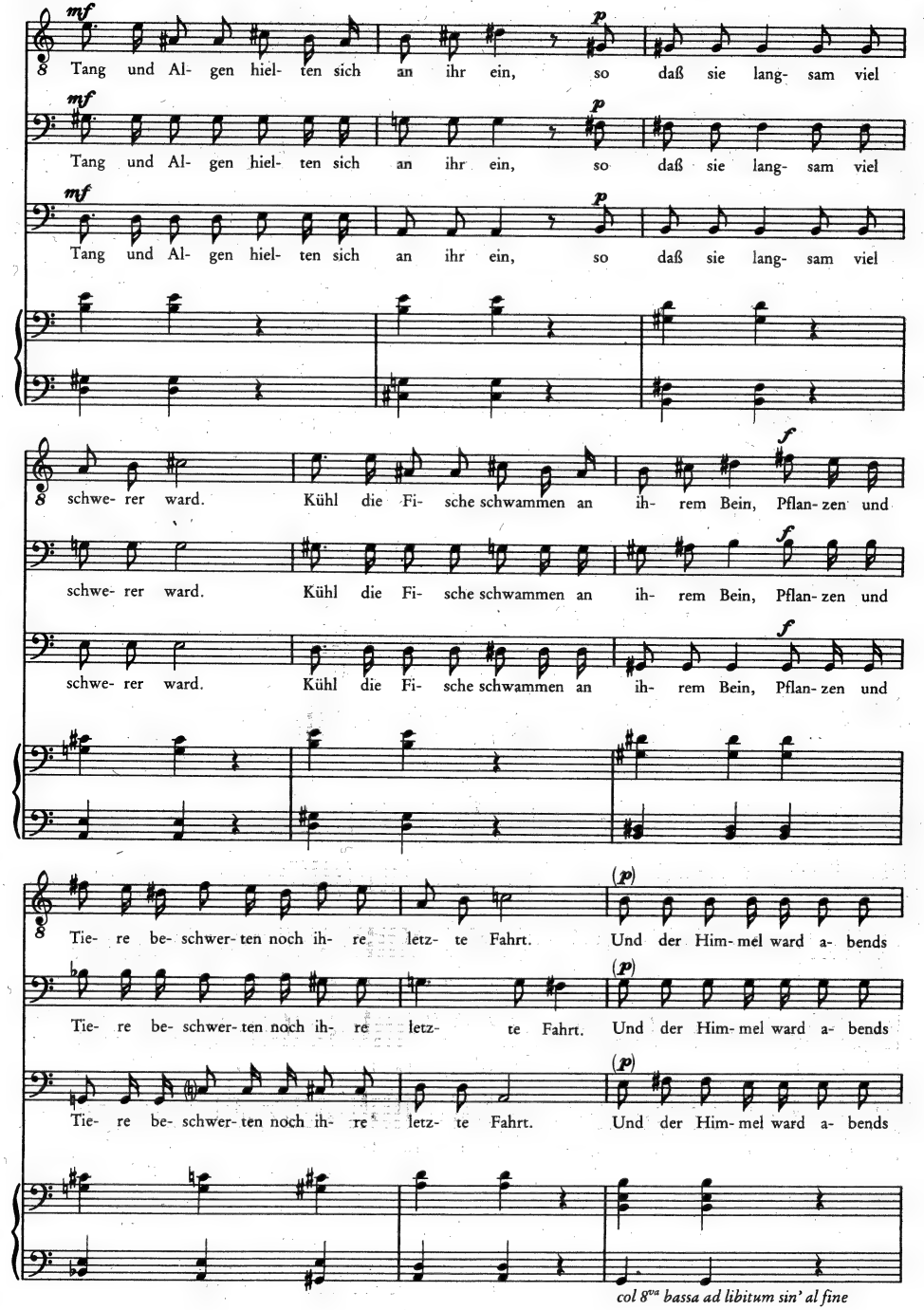

nuß, was der klei- ne Mann dann e- ben
mit der Nuß aus- hal- ten muß. Nur da nicht
weich werd'n, um Got- tes wil- len nicht weich werd'n,
nur im- mer ru- hig 'rein- ge- hau- en auf die Nuß.
So'n klei- ner Mann macht näm- lich im- mer so'n The- a- ter,

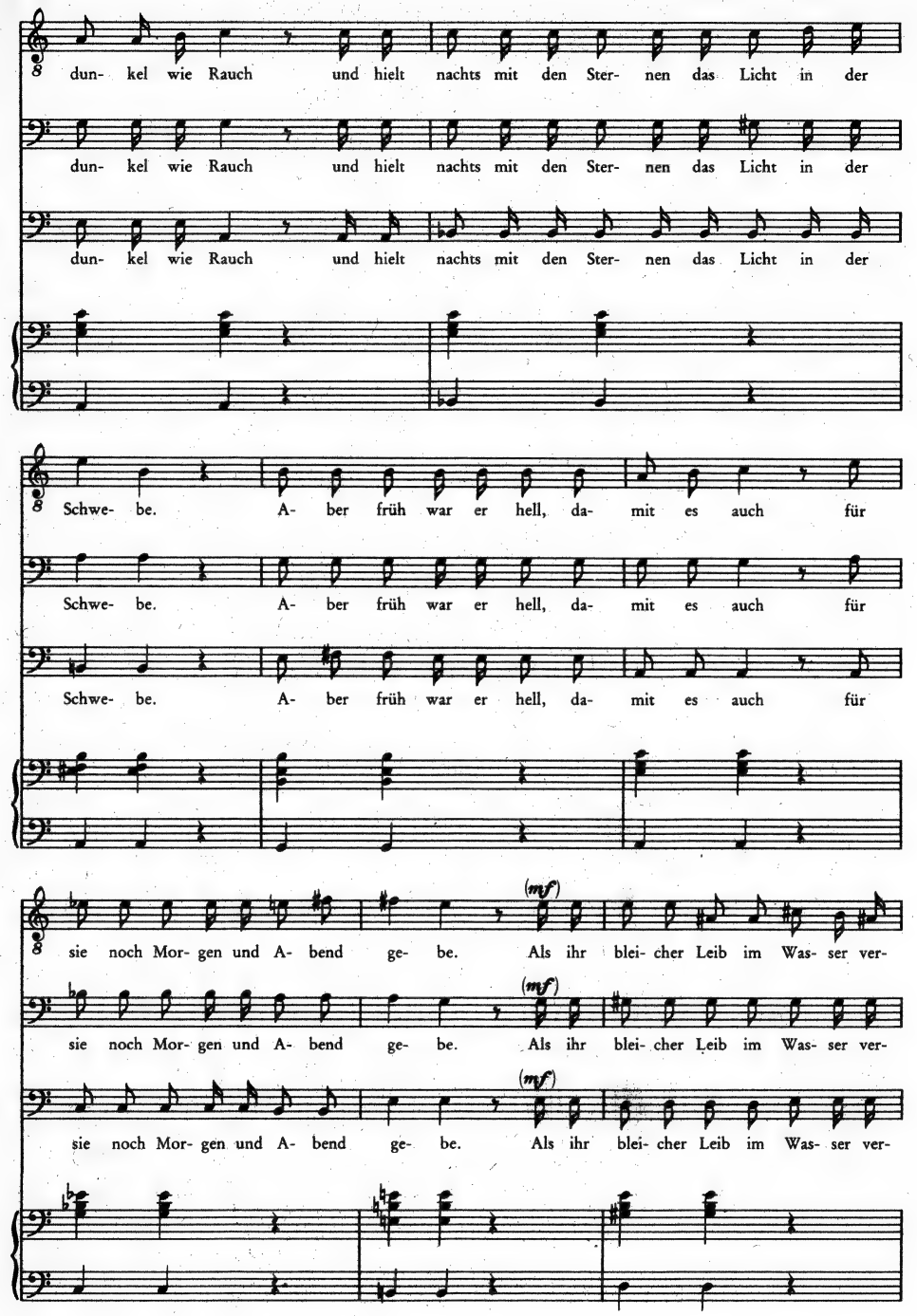

nur nicht drum küm- mern, Mann, du bist doch nicht sein Va- ter.
Nur jetzt nicht weich werd'n, um Got- tes wil- len nicht
weich werd'n, nur kei- ne No- bles- se, son-dern ei- ne in die
f
Fres- se, im- mer ei- ne in die Fres- se.
ff

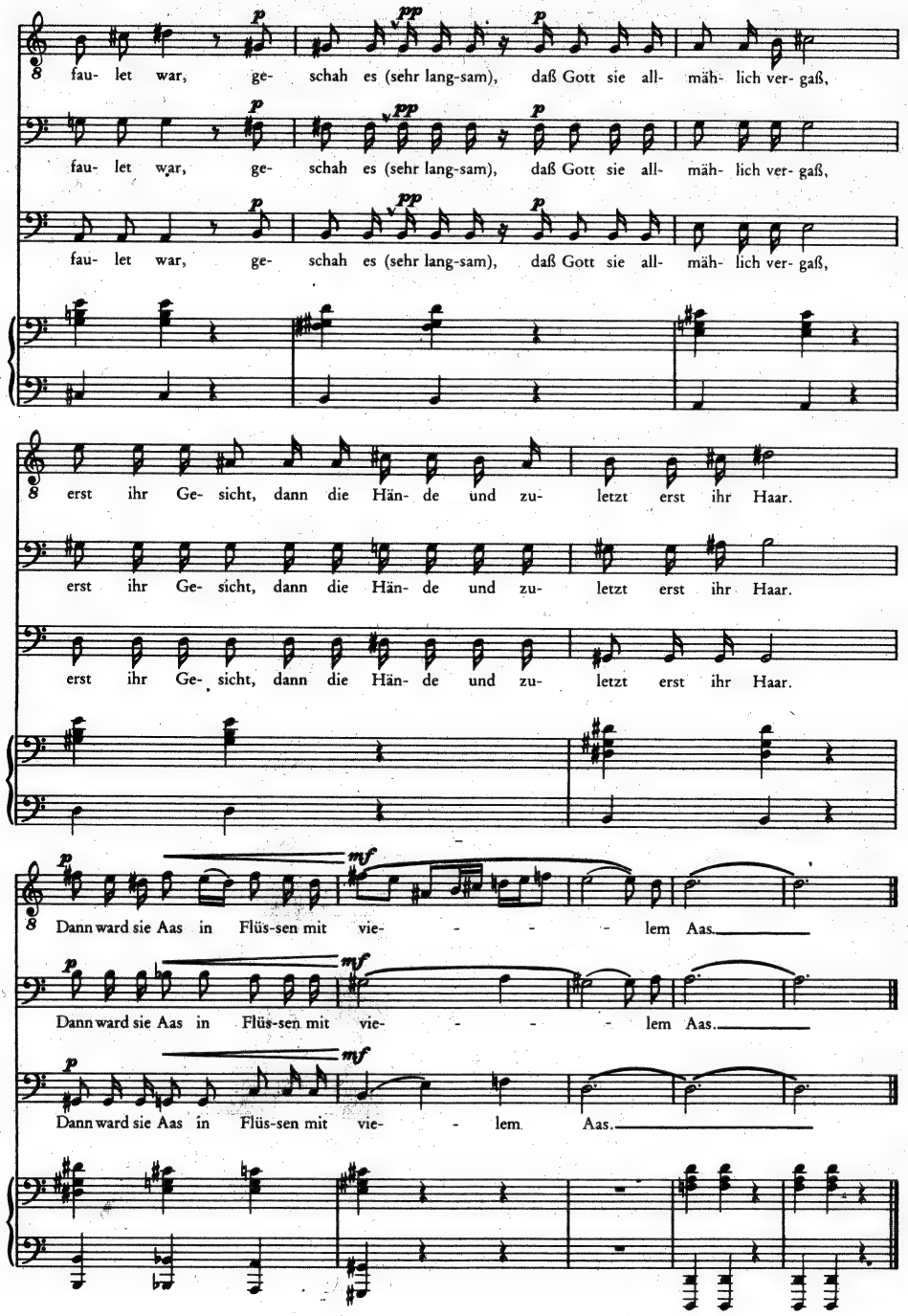
35 Die Ballade vom ertrunkenen Mädchen

Kurt Weill



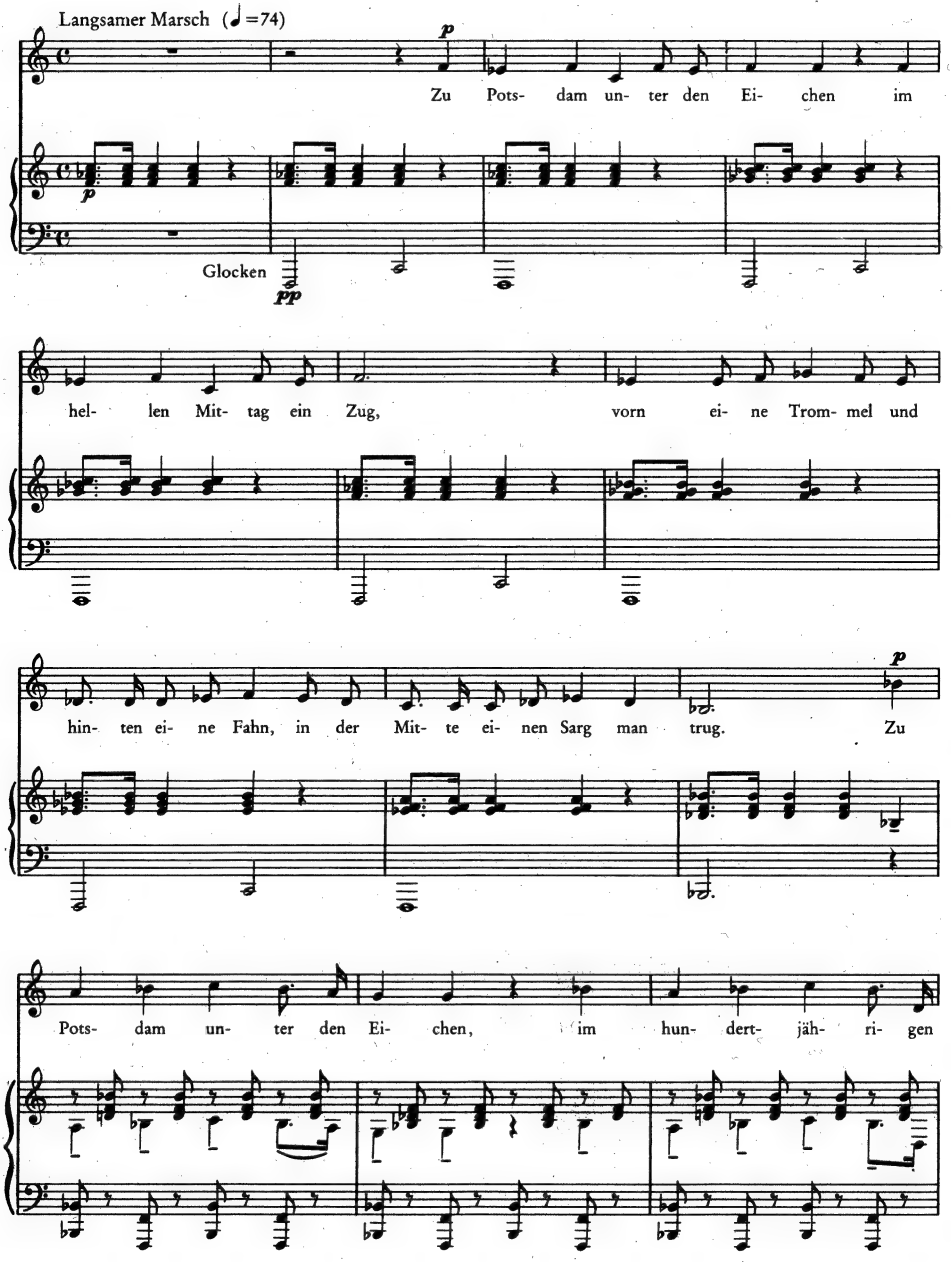

mf
Tang und Al- gen hiel- ten sich an ihr ein, so daß sie lang- sam viel
p
schwe- rer ward. Kühl die Fi- sche schwammen an ih- rem Bein, Pflan- zen und
f
Tie- re be- schwer- ten noch ih- re letz- te Fahrt. Und der Him- mel ward a- bends
(p)
col 8va bassa ad libitum sin' al fine

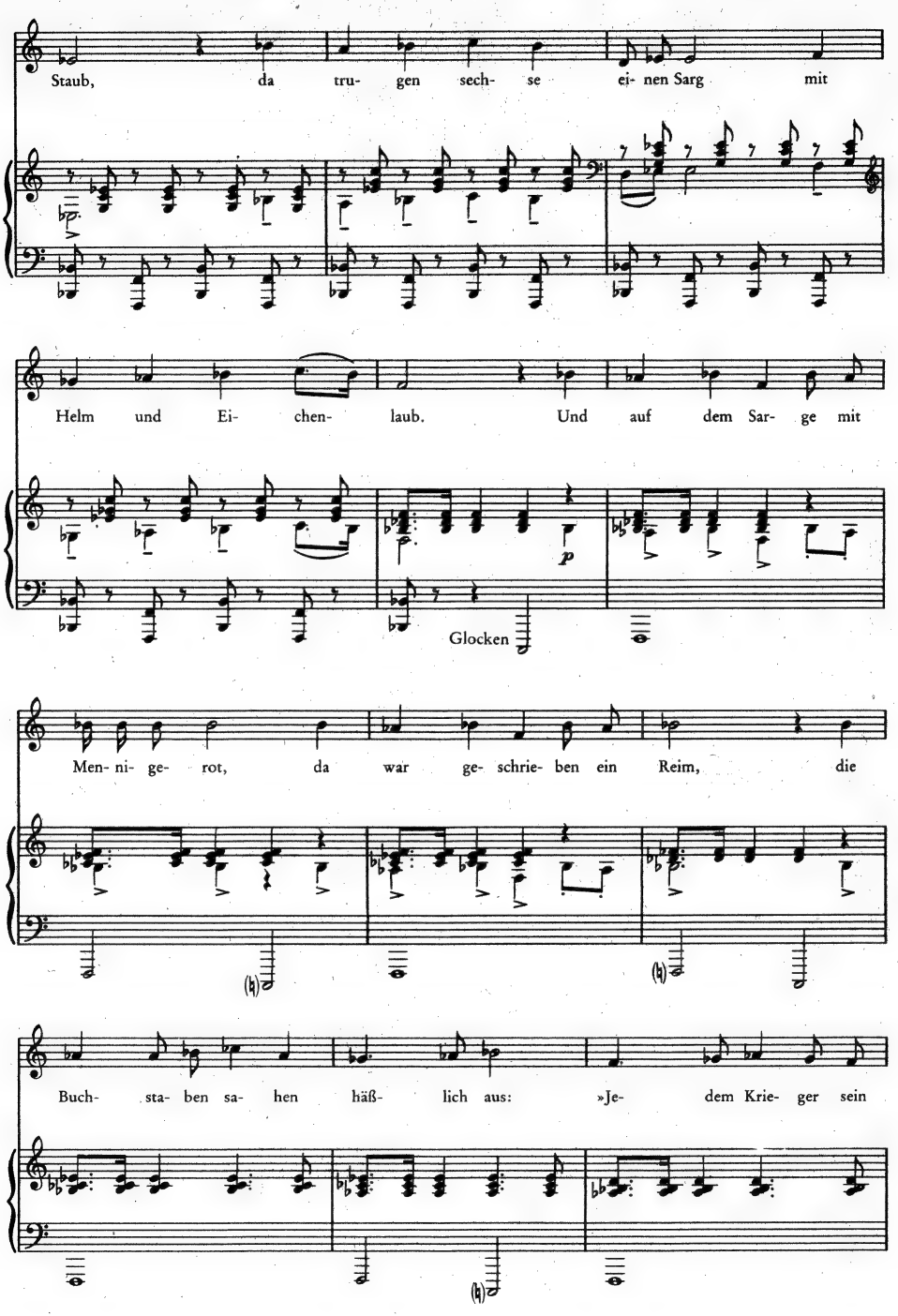

dun- kel wie Rauch und hielt nachts mit den Ster- nen das Licht in der
dun- kel wie Rauch und hielt nachts mit den Ster- nen das Licht in der
dun- kel wie Rauch und hielt nachts mit den Ster- nen das Licht in der
Schwe- be. A- ber früh war er hell, da- mit es auch für
Schwe- be. A- ber früh war er hell, da- mit es auch für
Schwe- be. A- ber früh war er hell, da- mit es auch für
(mf)
sie noch Mor- gen und A- bend ge- be. Als ihr blei- cher Leib im Was- ser ver-
(mf)
sie noch Mor- gen und A- bend ge- be. Als ihr blei- cher Leib im Was- ser ver-
(mf)
sie noch Mor- gen und A- bend ge- be. Als ihr blei- cher Leib im Was- ser ver-

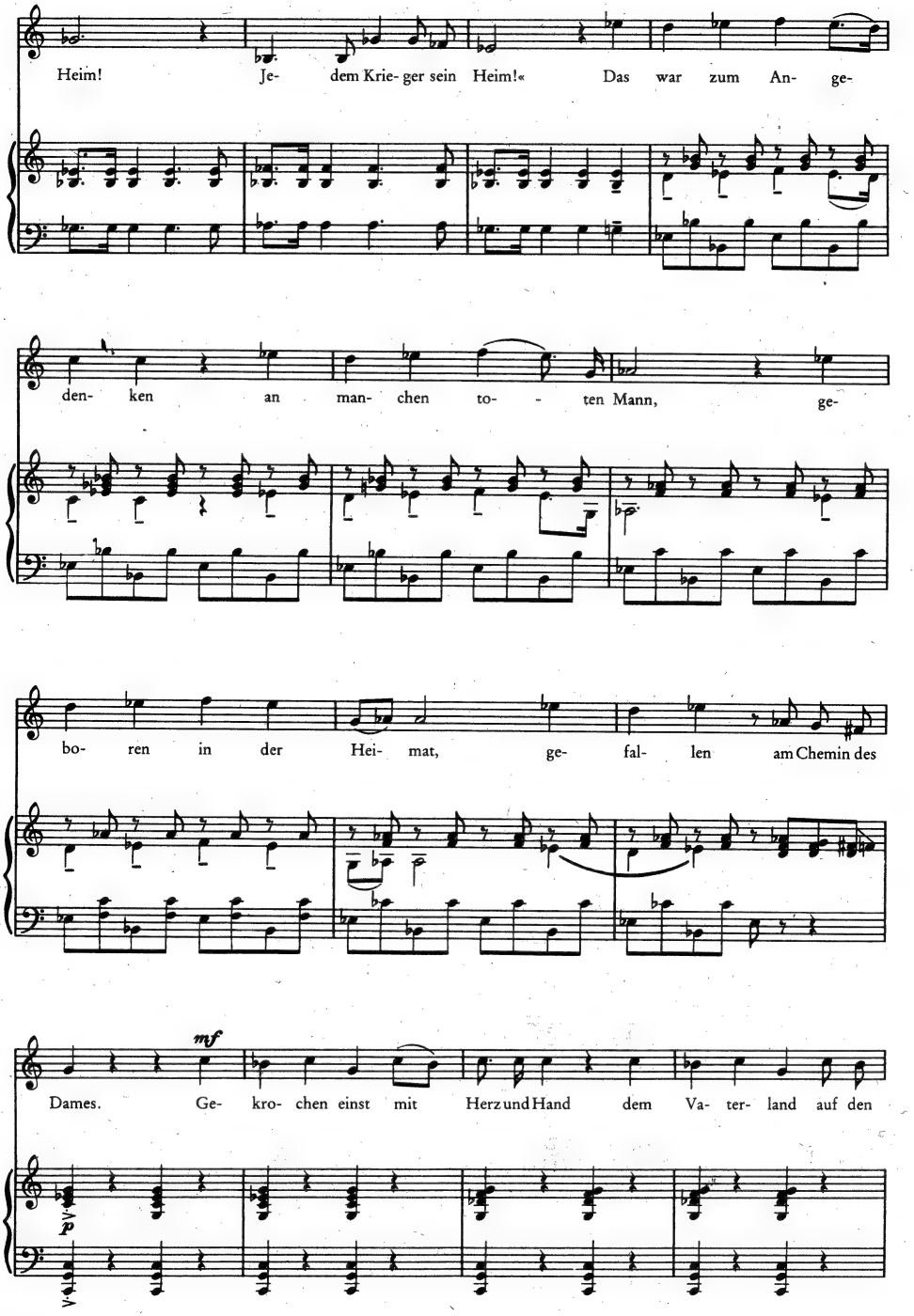

p pp p
fau- let war, ge- schah es (sehr lang-sam), daß Gott sie all- mäh- lich ver- gaß,
fau- let war, ge- schah es (sehr lang-sam), daß Gott sie all- mäh- lich ver- gaß,
fau- let war, ge- schah es (sehr lang-sam), daß Gott sie all- mäh- lich ver- gaß,
erst ihr Ge- sicht, dann die Hän- de und zu- letzt erst ihr Haar.
erst ihr Ge- sicht, dann die Hän- de und zu- letzt erst ihr Haar.
erst ihr Ge- sicht, dann die Hän- de und zu- letzt erst ihr Haar.
p mf
Dann ward sie Aas in Flüs-sen mit vie- - - - - lem Aas.
Dann ward sie Aas in Flüs-sen mit vie- - - - - lem Aas.
Dann ward sie Aas in Flüs-sen mit vie- - lem Aas.

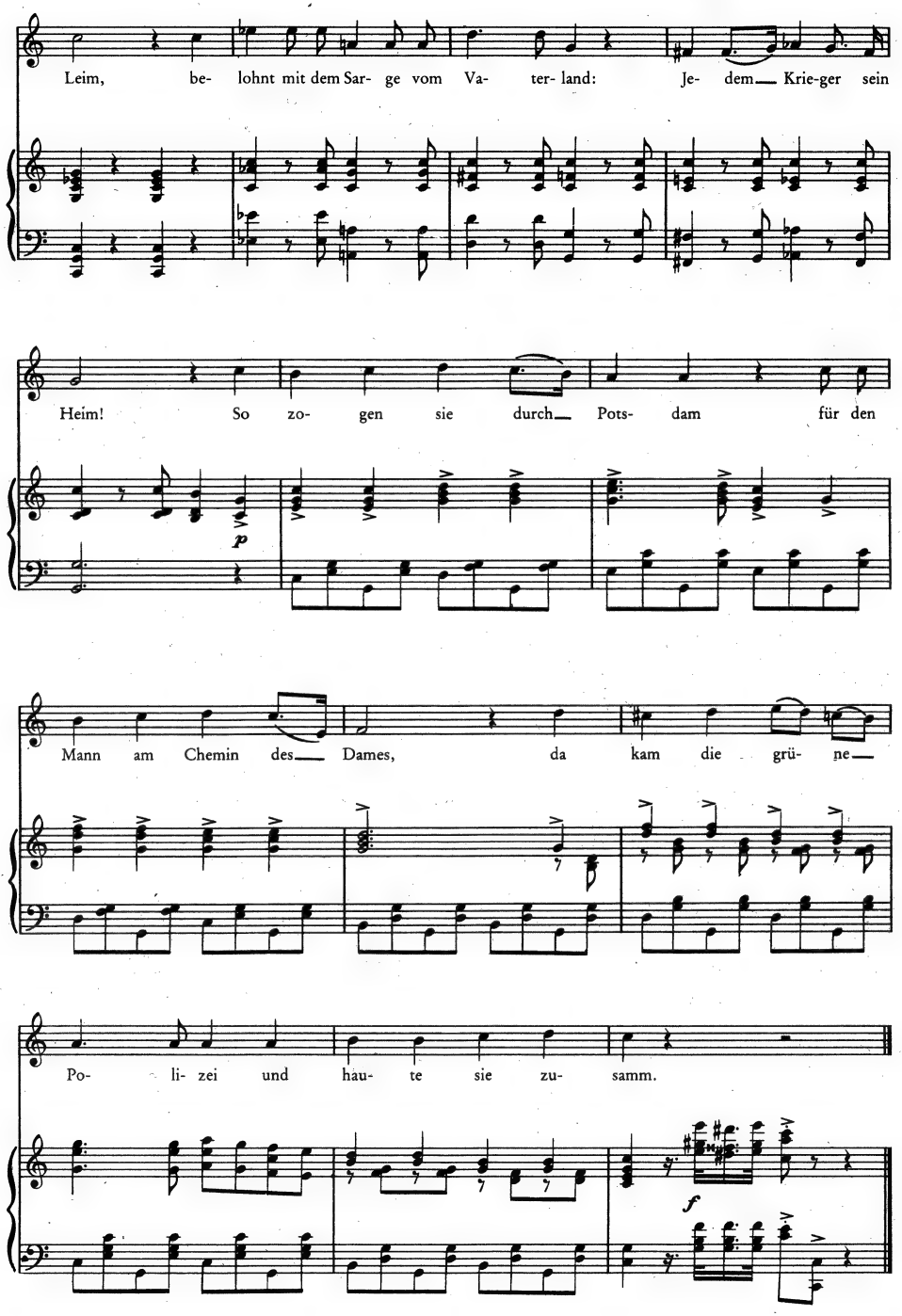
36 Zu Potsdam unter den Eichen

Kurt Weill



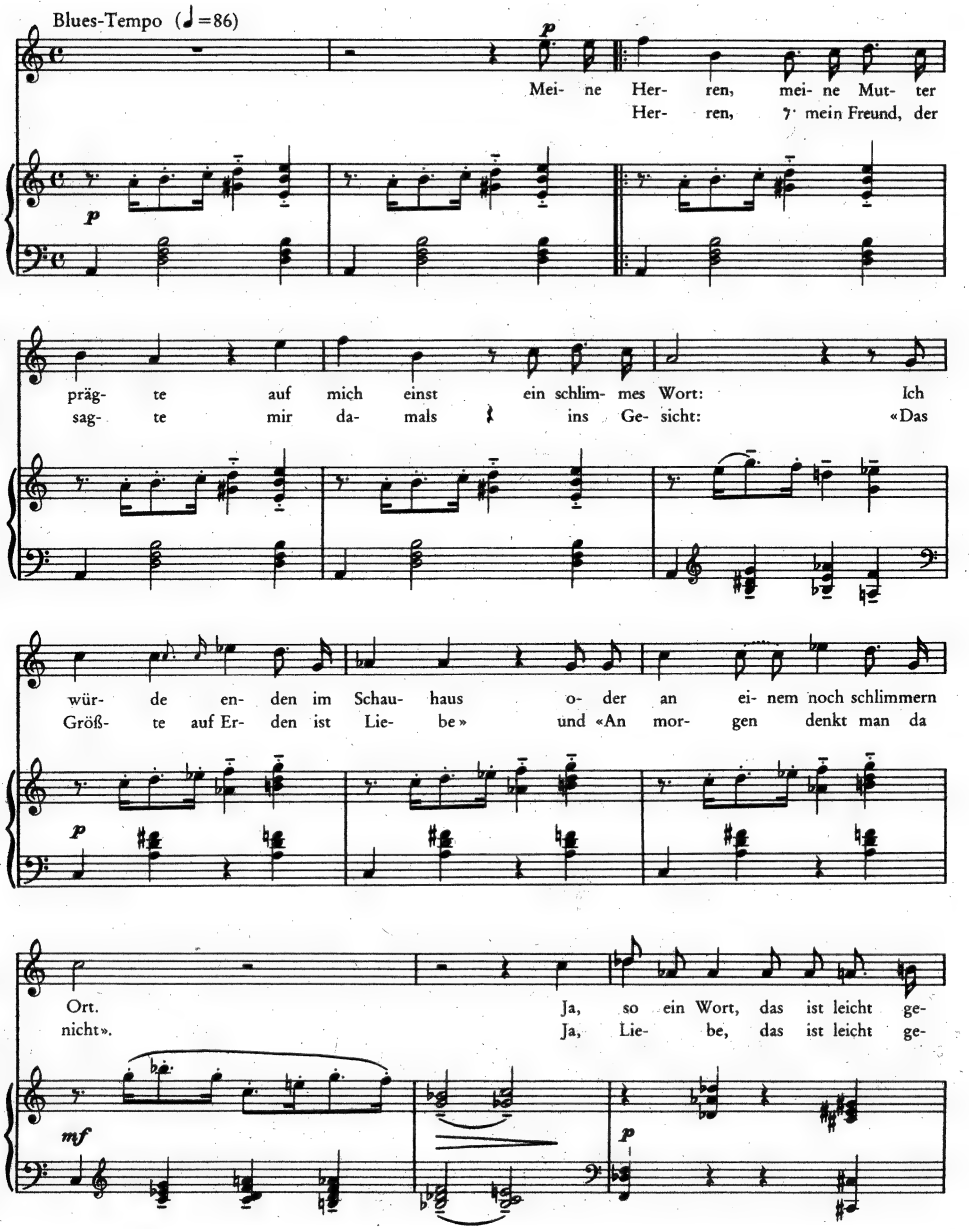

Staub, da tru- gen sech- se ei- nen Sarg mit
Helm und Ei- chen- laub. Und auf dem Sar- ge mit
p
Glocken
Men- ni- ge- rot, da war ge- schrie- ben ein Reim, die
Buch- sta- ben sa- hen häß- lich aus: »Je- dem Krie- ger sein

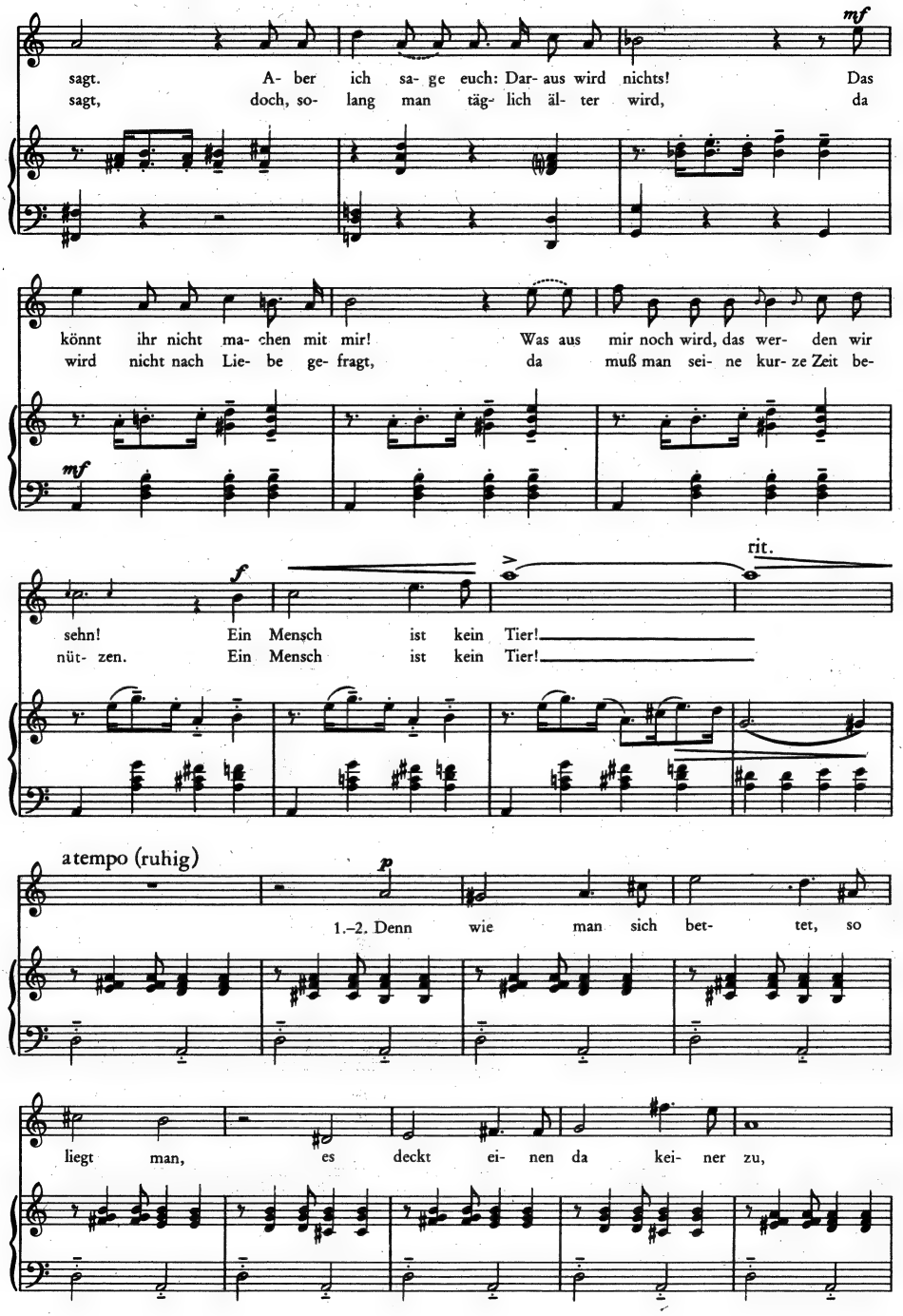

Heim! Je- dem Krie- ger sein Heim!« Das war zum An- ge-
den- ken an man- chen to- - ten Mann, ge-
bo- ren in der Hei- mat, ge- fal- len am Chemin des
mf
Dames. Ge- kro- chen einst mit Herz und Hand dem Va- ter- land auf den
p

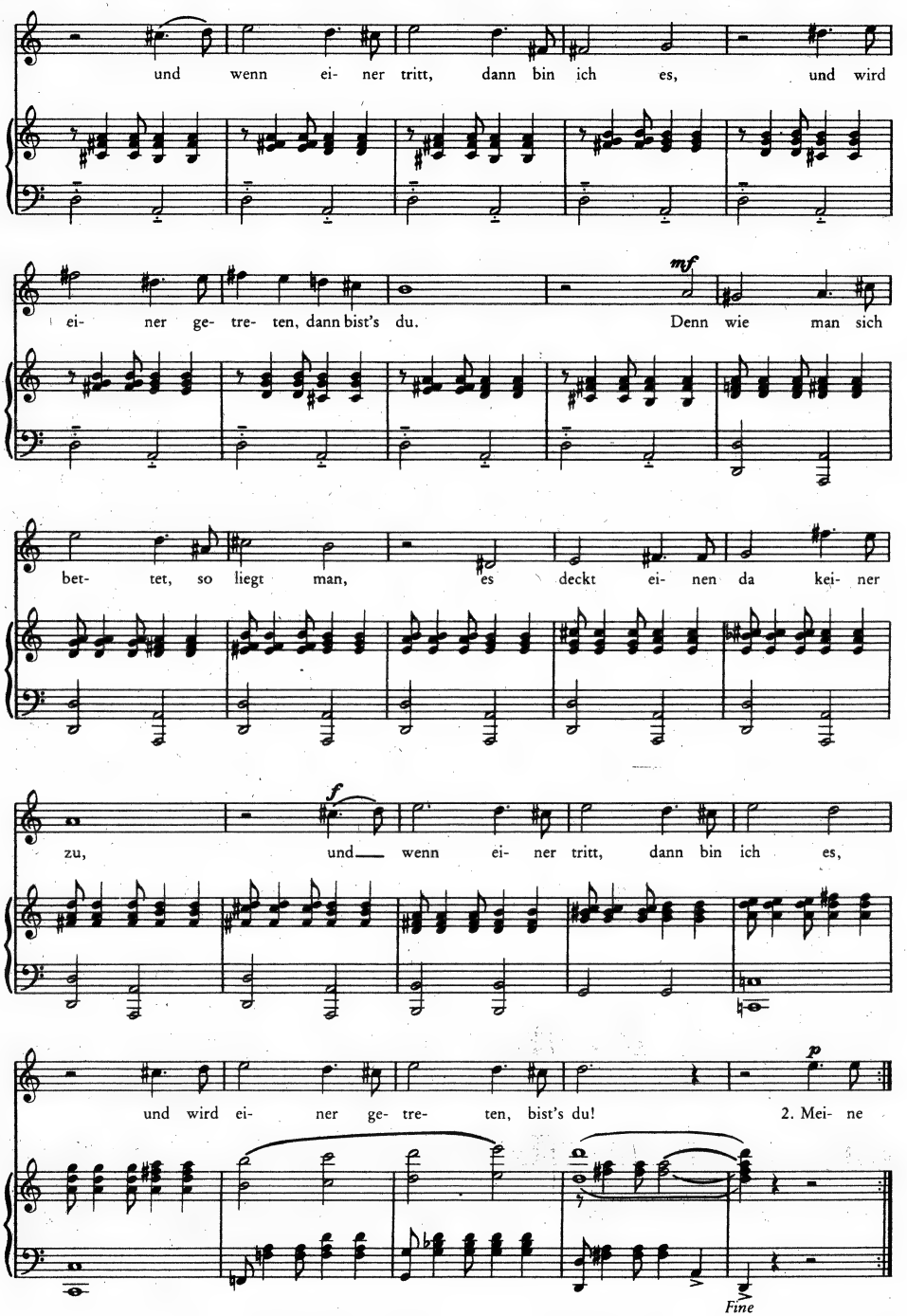

Leim, be- lohnt mit dem Sar- ge vom Va- ter- land: Je- dem Krie-ger sein
Heim! So zo- gen sie durch Pots- dam für den
p
Mann am Chemin des Dames, da kam die grü- ne
Po- li- zei und hau- te sie zu- samm.
f

37 Denn wie man sich bettet, so liegt man

Kurt Weill

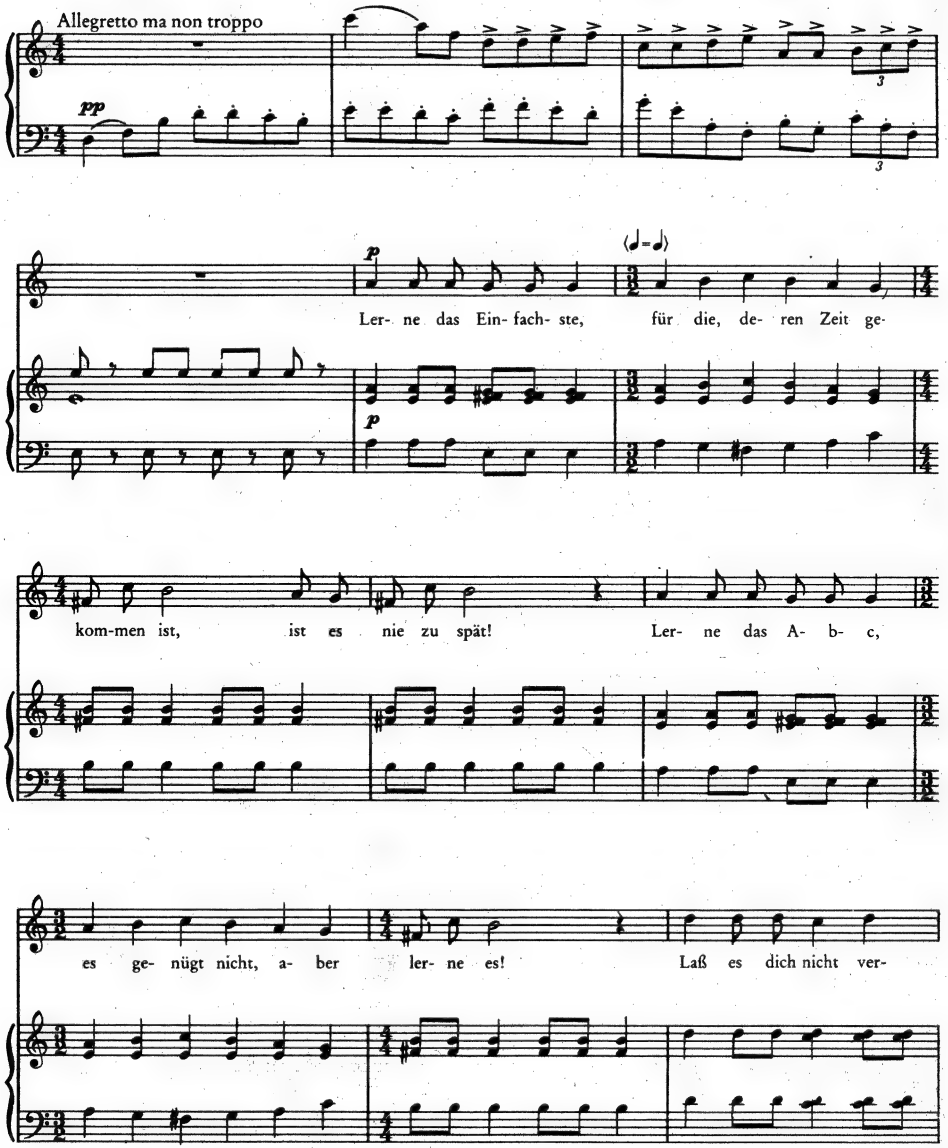


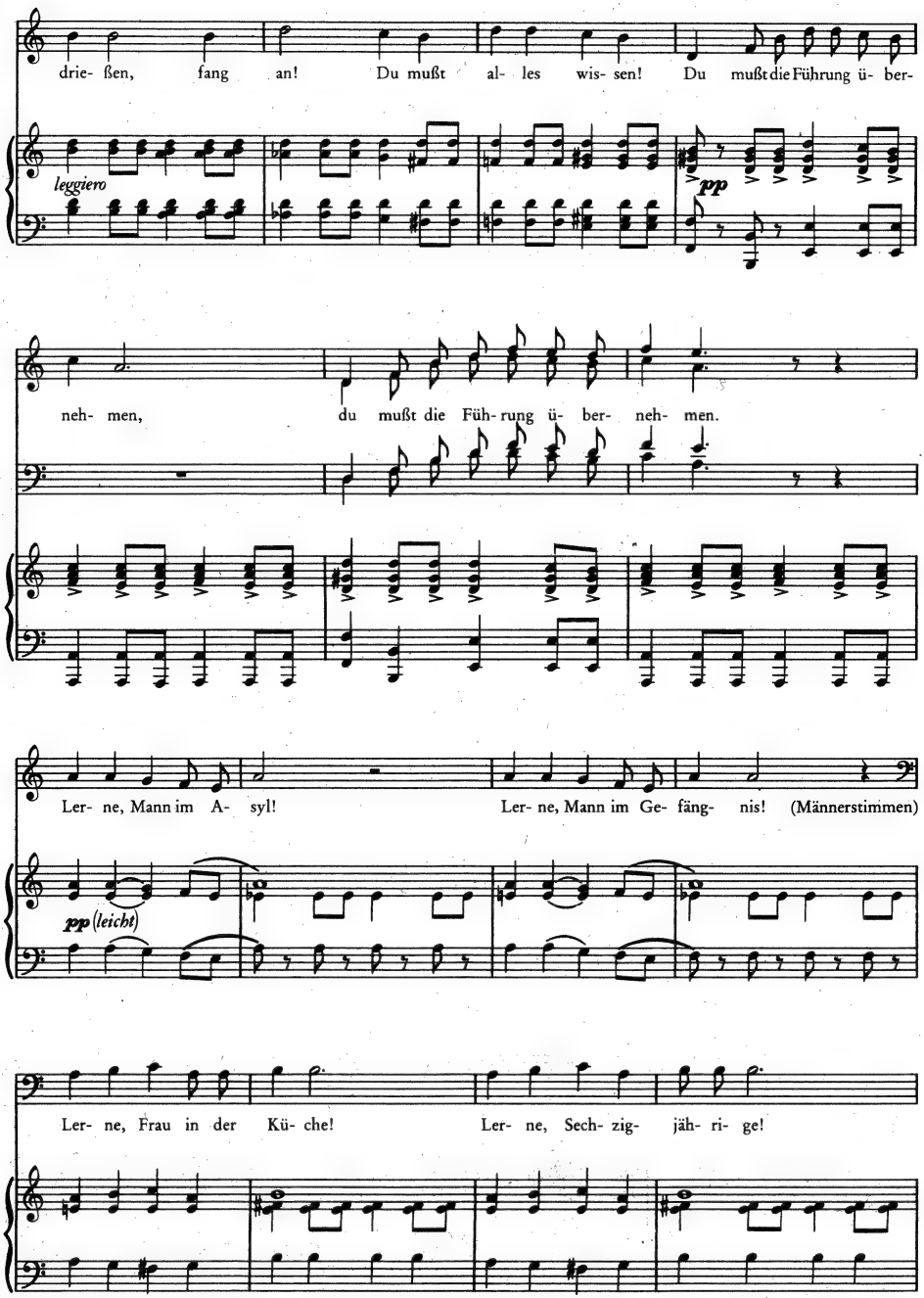

mf
sagt. A- ber ich sa- ge euch: Dar- aus wird nichts! Das
sagt, doch, so- lang man täg- lich äl- ter wird, da
könnt ihr nicht ma- chen mit mir! Was aus mir noch wird, das wer- den wir
wird nicht nach Lie- be ge- fragt, da muß man sei- ne kur- ze Zeit be-
mf
f
rit.
sehn! Ein Mensch ist kein Tier!
nüt- zen. Ein Mensch ist kein Tier!
a tempo (ruhig)
p
1.–2. Denn wie man sich bet- tet, so
liegt man, es deckt ei- nen da kei- ner zu,

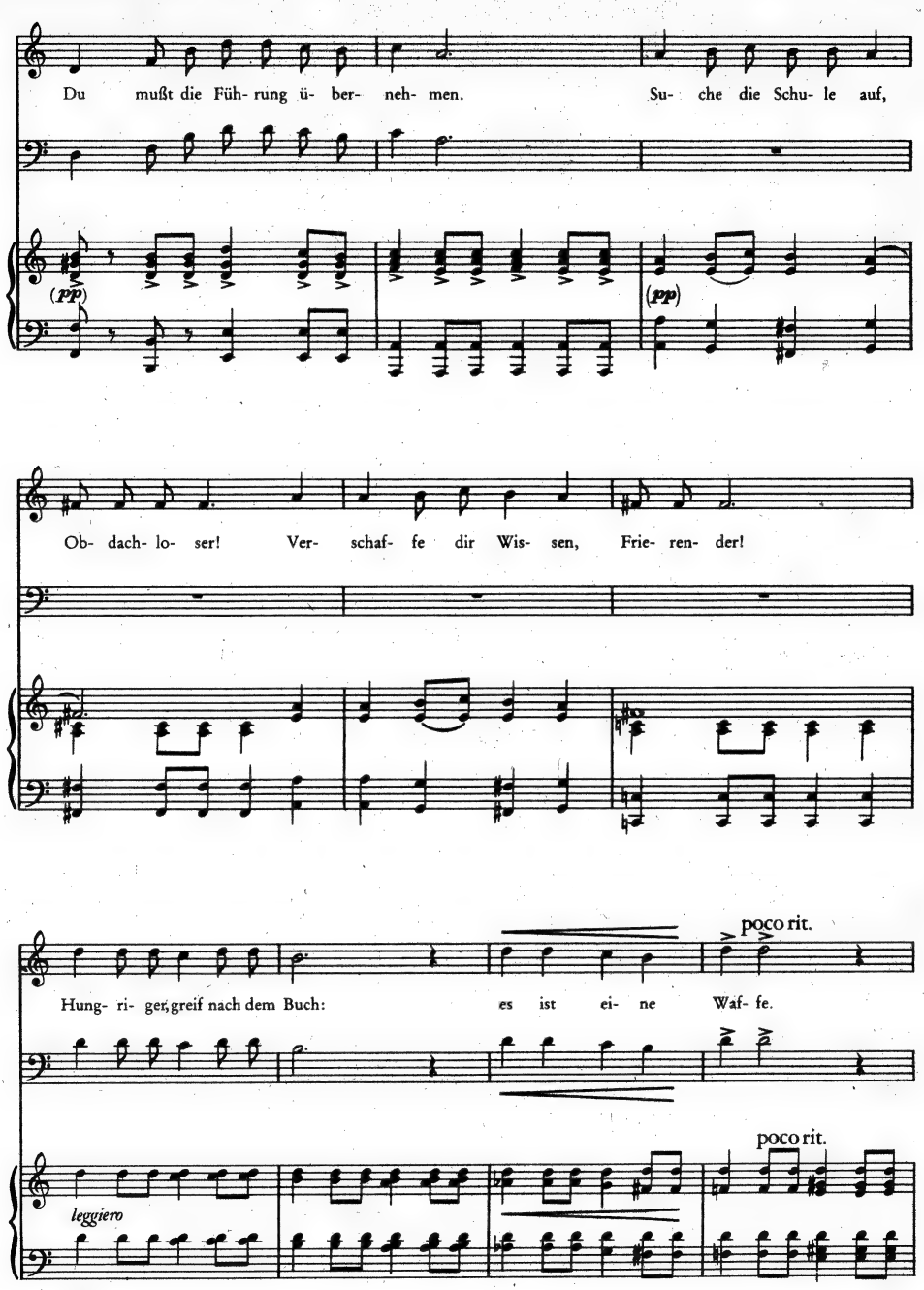

und wenn ei- ner tritt, dann bin ich es, und wird
ei- ner ge- tre- ten, dann bist's du.
mf
Denn wie man sich
bet- tet, so liegt man, es deckt ei- nen da kei- ner
zu,
f
und wenn ei- ner tritt, dann bin ich es,
und wird ei- ner ge- tre- ten, bist's du!
p
2. Mei- ne
Fine

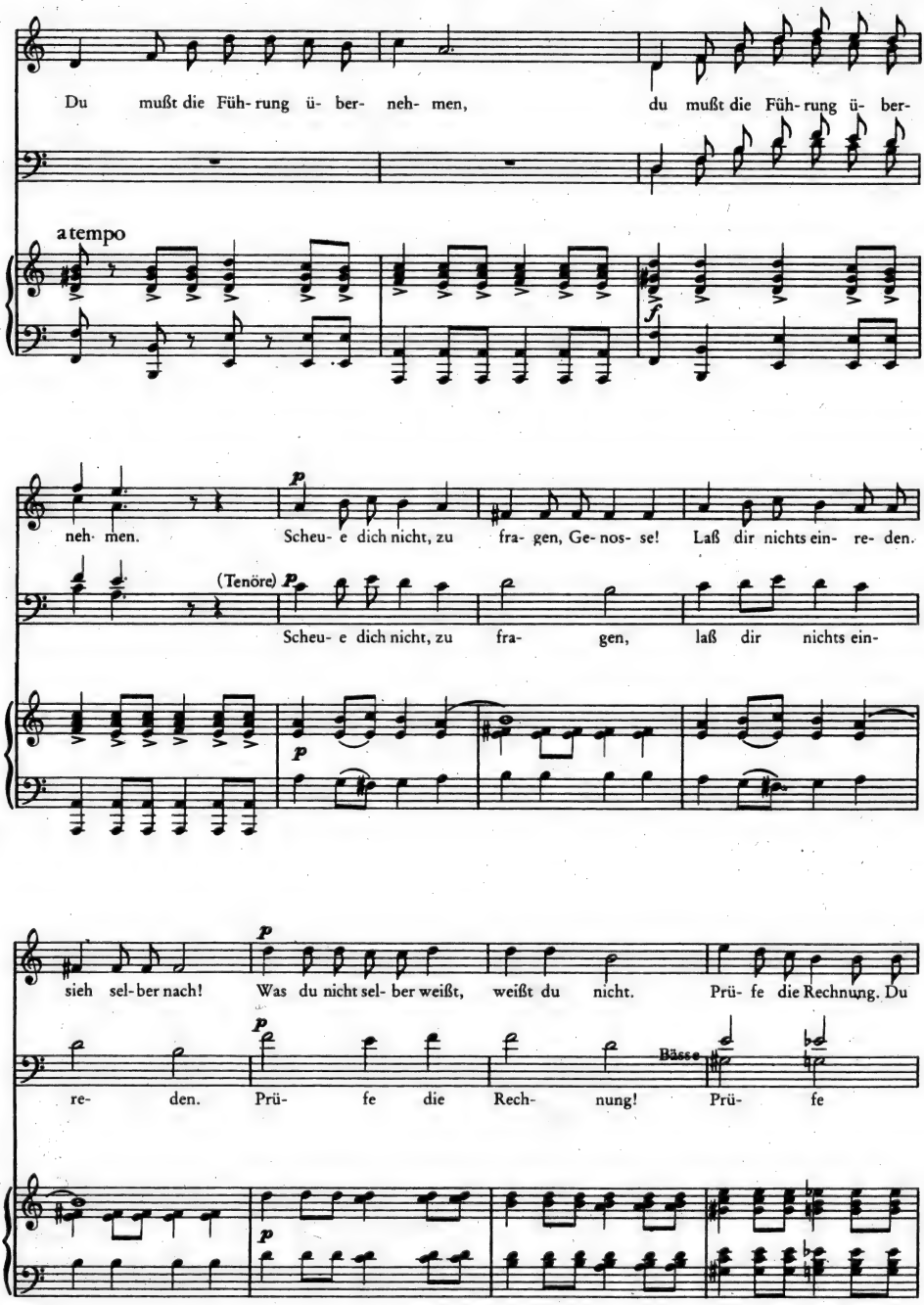
38 Lob des Lernens

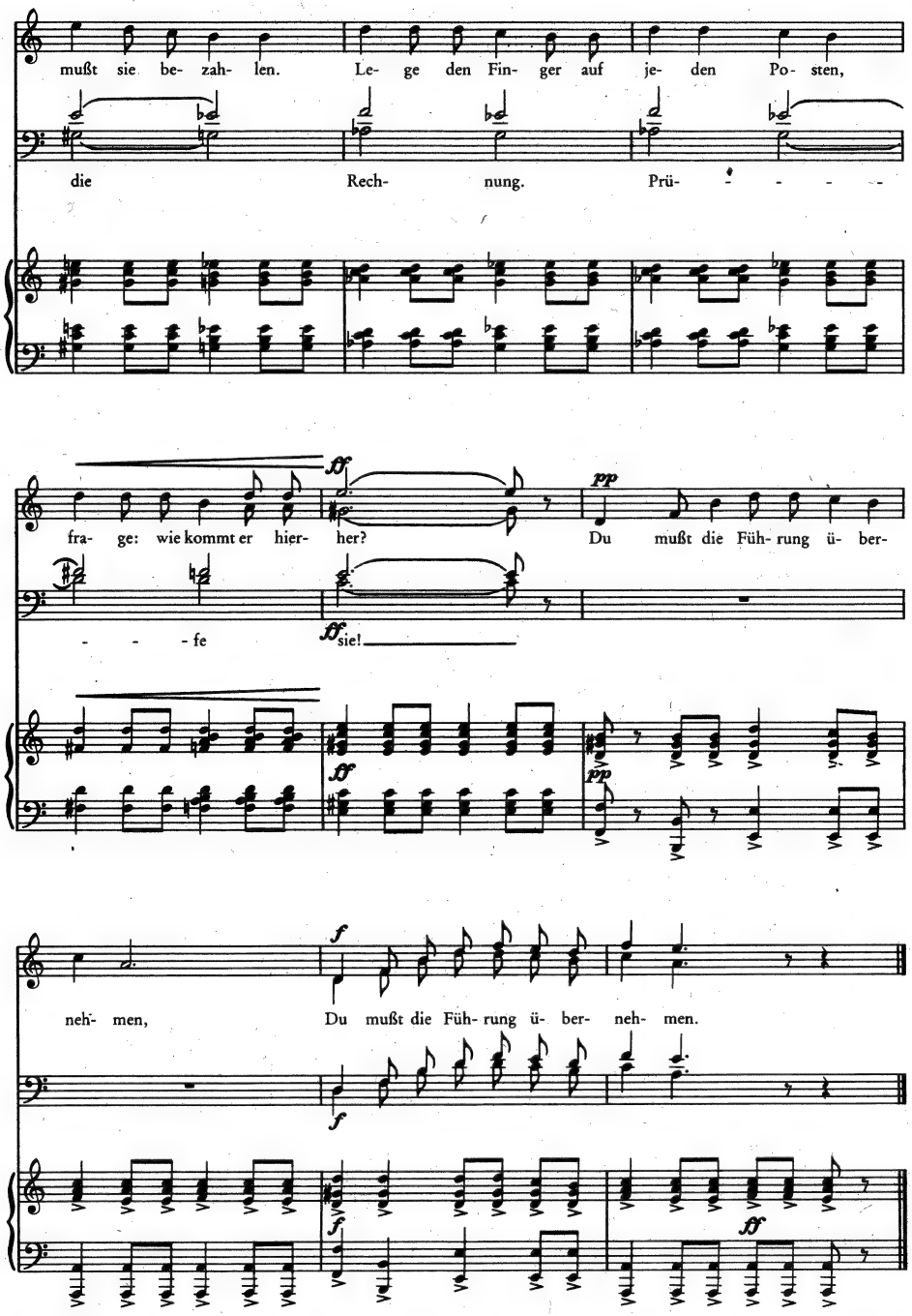
Hanns Eisler




drie- ßen, fang an! Du mußt al- les wis- sen! Du mußt die Führung ü- ber-
leggiero
pp
neh- men, du mußt die Füh- rung ü- ber- neh- men.
Ler- ne, Mann im A- syl! Ler- ne, Mann im Ge- fäng- nis! (Männerstimmen)
pp (leicht)
Ler- ne, Frau in der Kü- che! Ler- ne, Sech- zig- jäh- ri- ge!

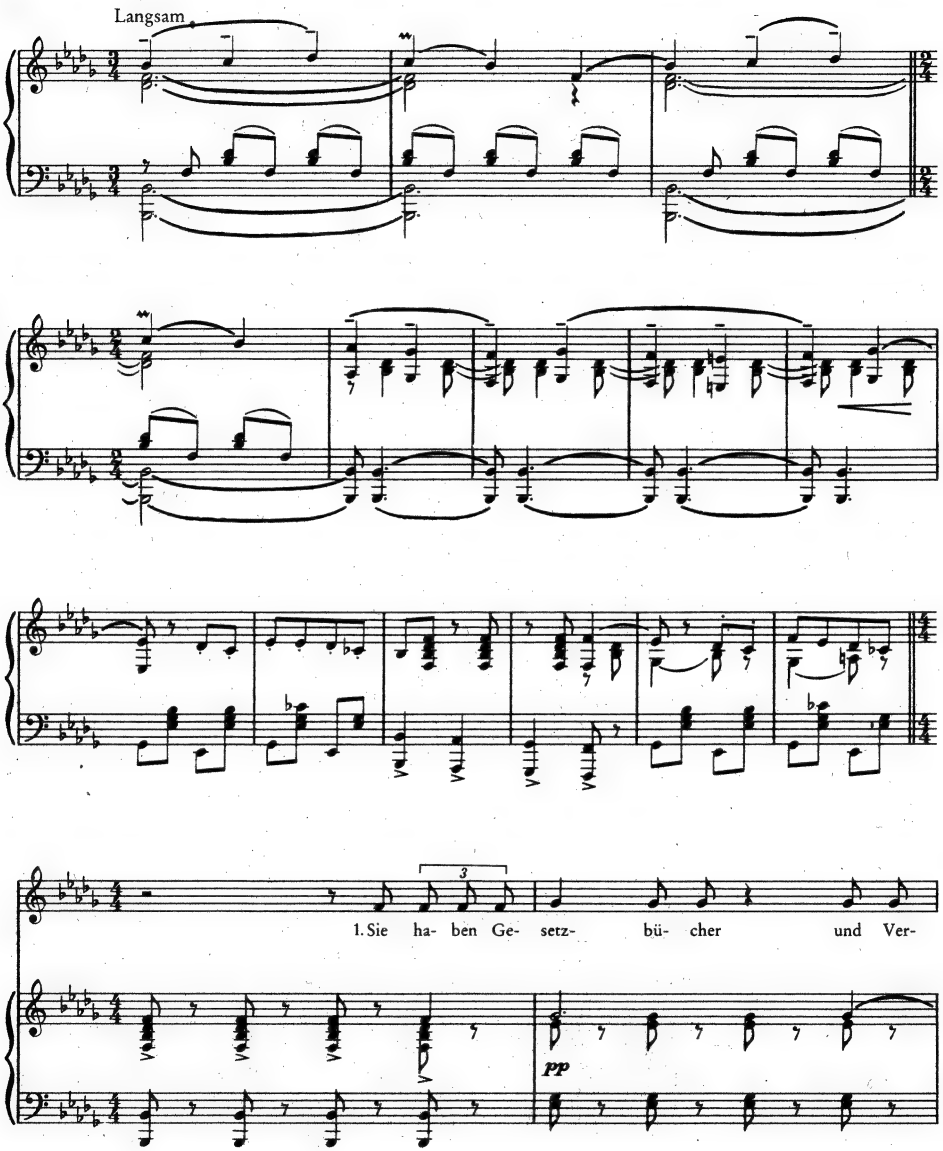

Du mußt die Füh- rung ü- ber- neh- men.
Su- che die Schu- le auf,
(pp)
(pp)
Ob- dach- lo- ser!
Ver- schaf- fe dir Wis- sen,
Frie- ren- der!
Hung- ri- ger, greif nach dem Buch:
es ist ei- ne
Waf- fe.
poco rit.
poco rit.
leggiero

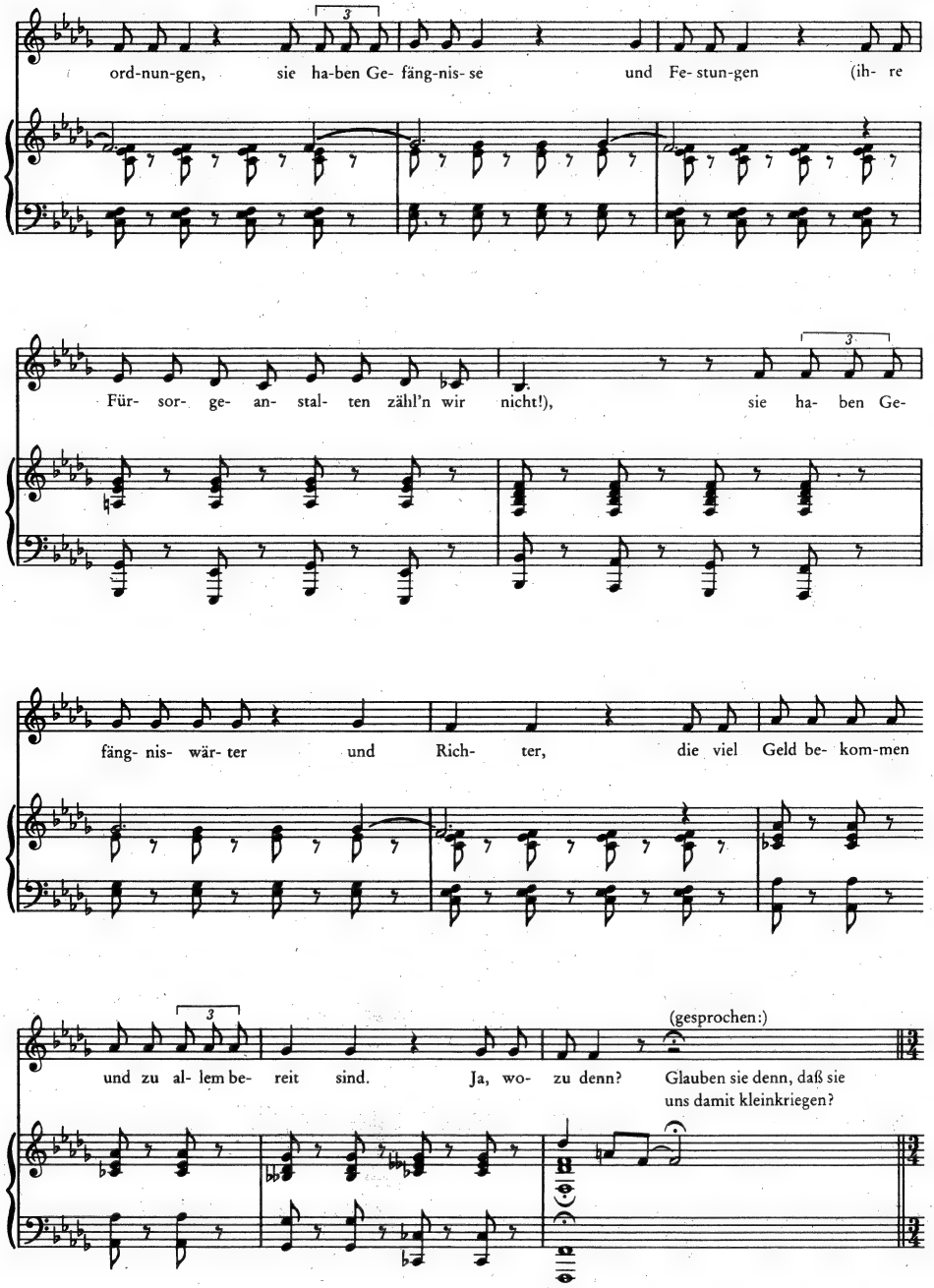

Du mußt die Füh- rung ü- ber- neh- men,
du mußt die Füh- rung ü- ber-
a tempo
neh- men.
Scheu- e dich nicht, zu fra- gen, Ge- nos- se!
Laß dir nichts ein- re- den.
(Tenöre)
Scheu- e dich nicht, zu fra- gen,
laß dir nichts ein-
sieh sel- ber nach!
Was du nicht sel- ber weißt, weißt du nicht.
Prü- fe die Rechnung. Du
re- den.
Prü- fe die Rech- nung!
Bässe
Prü- fe

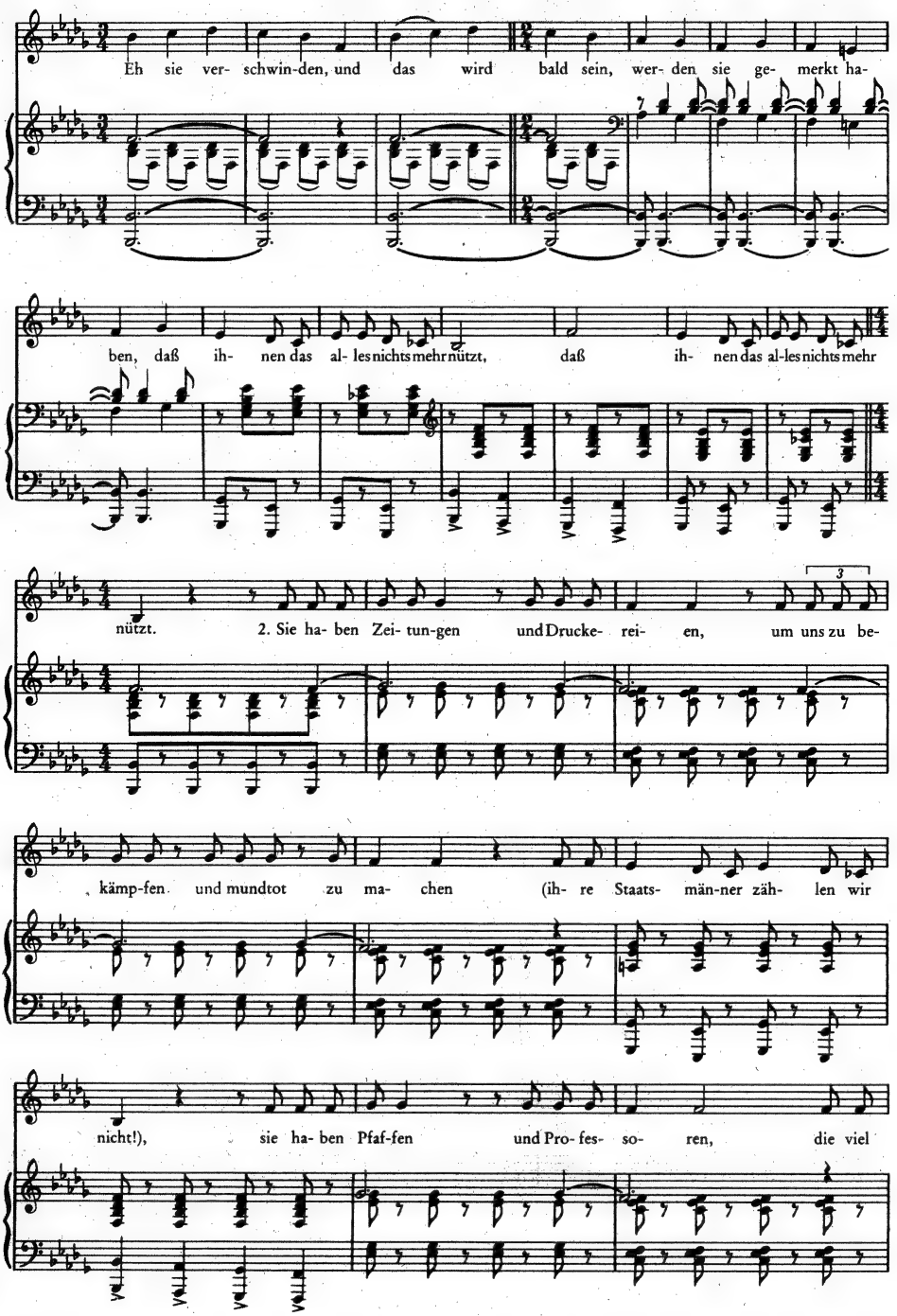

mußt sie be- zah- len. Le- ge den Fin- ger auf je- den Po- sten,
die Rech- nung. Prü- - - - -
ff
fra- ge: wie kommt er hier- her?
pp
Du mußt die Füh- rung ü- ber-
- - - fe
ff sie!
ff
pp
f
neh- men,
Du mußt die Füh- rung ü- ber- neh- men.
f
f
ff

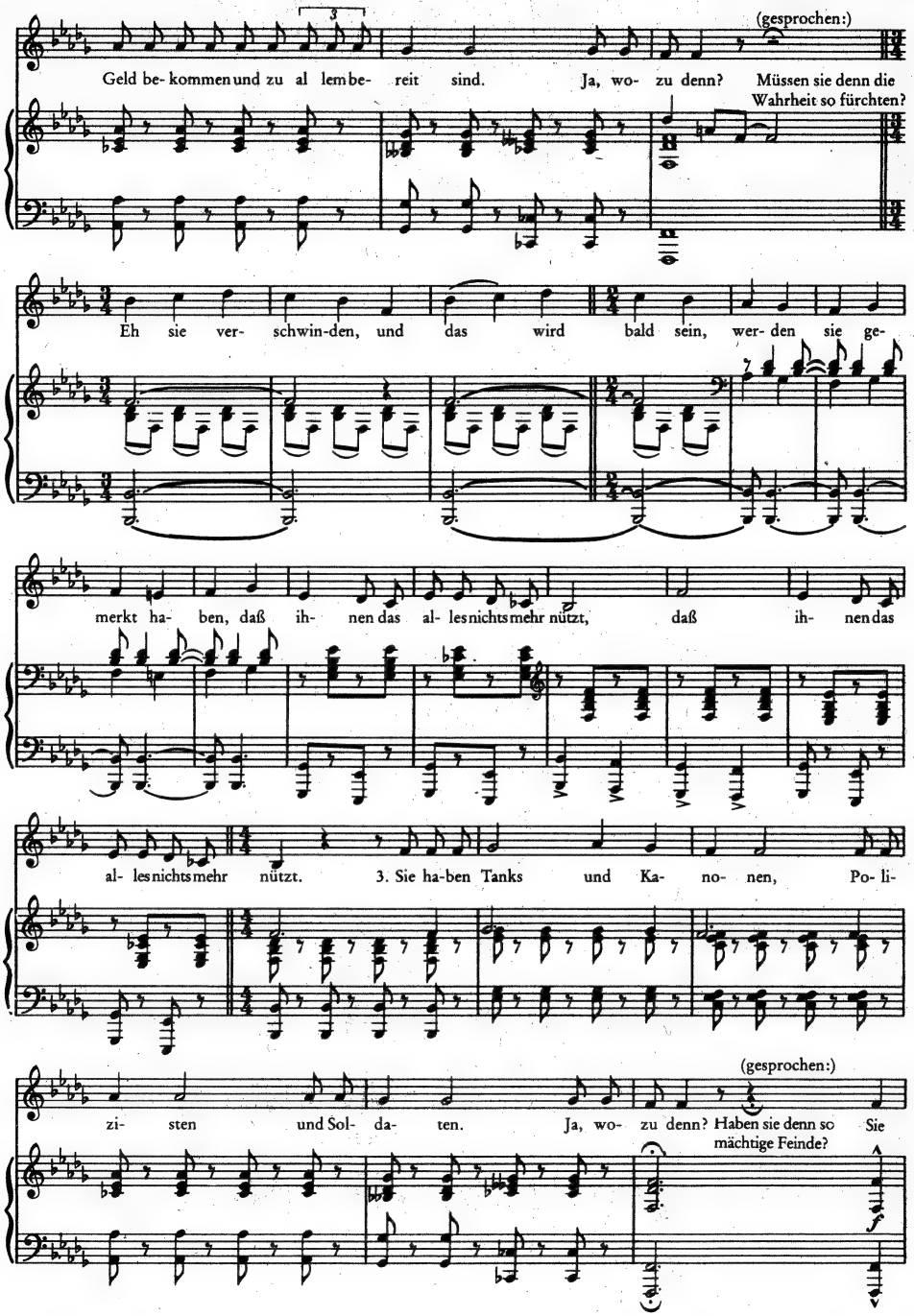
39 Im Gefängnis zu singen

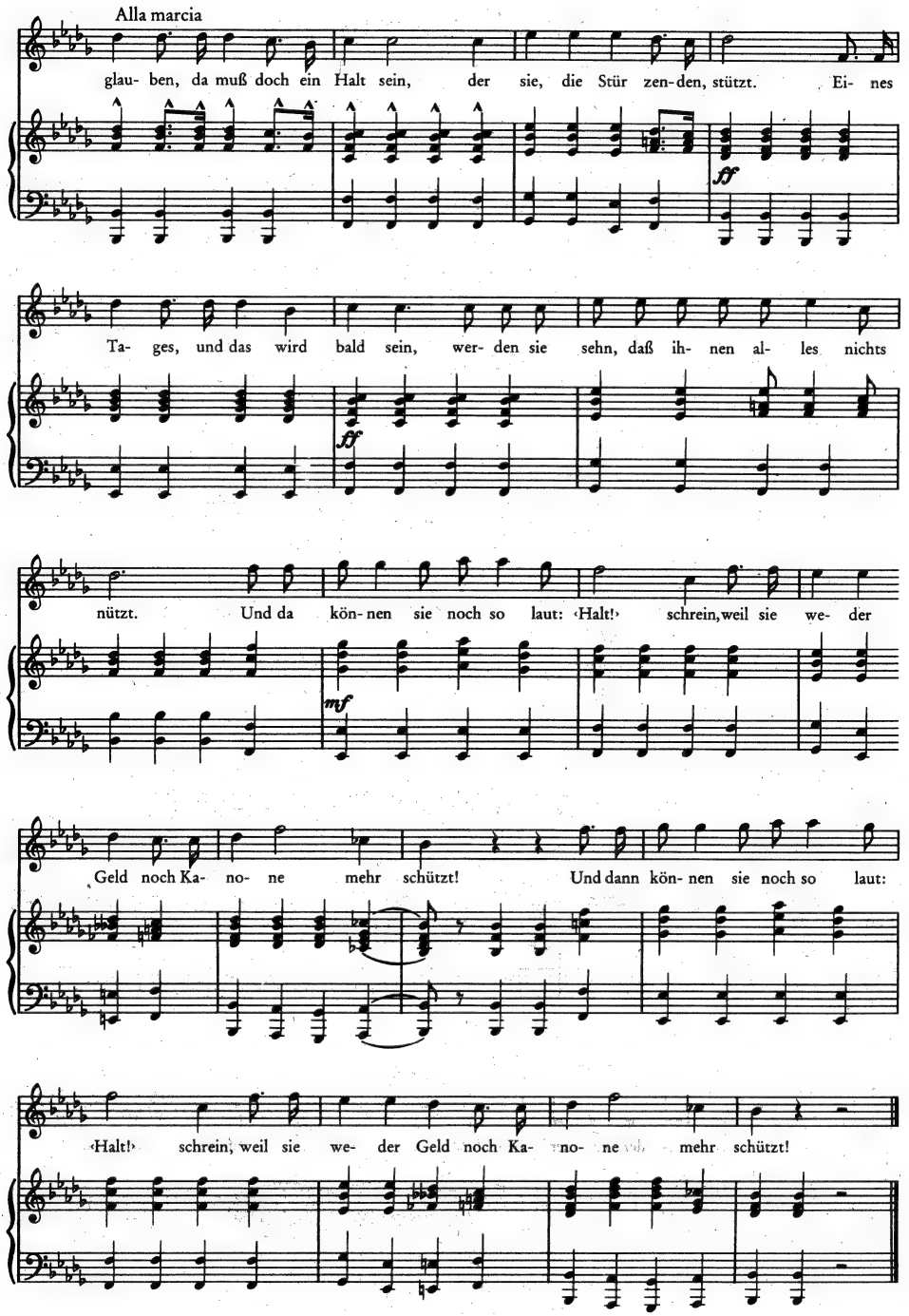
Hanns Eisler




ord-nun-gen, sie ha-ben Ge- fäng-nis- se und Fe- stun-gen (ih- re
Für- sor- ge- an- stal- ten zähl'n wir nicht!), sie ha- ben Ge-
fäng- nis- wär- ter und Rich- ter, die viel Geld be- kom-men
und zu al- lem be- reit sind. Ja, wo- zu denn?
(gesprochen:)
Glauben sie denn, daß sie uns damit kleinkriegen?

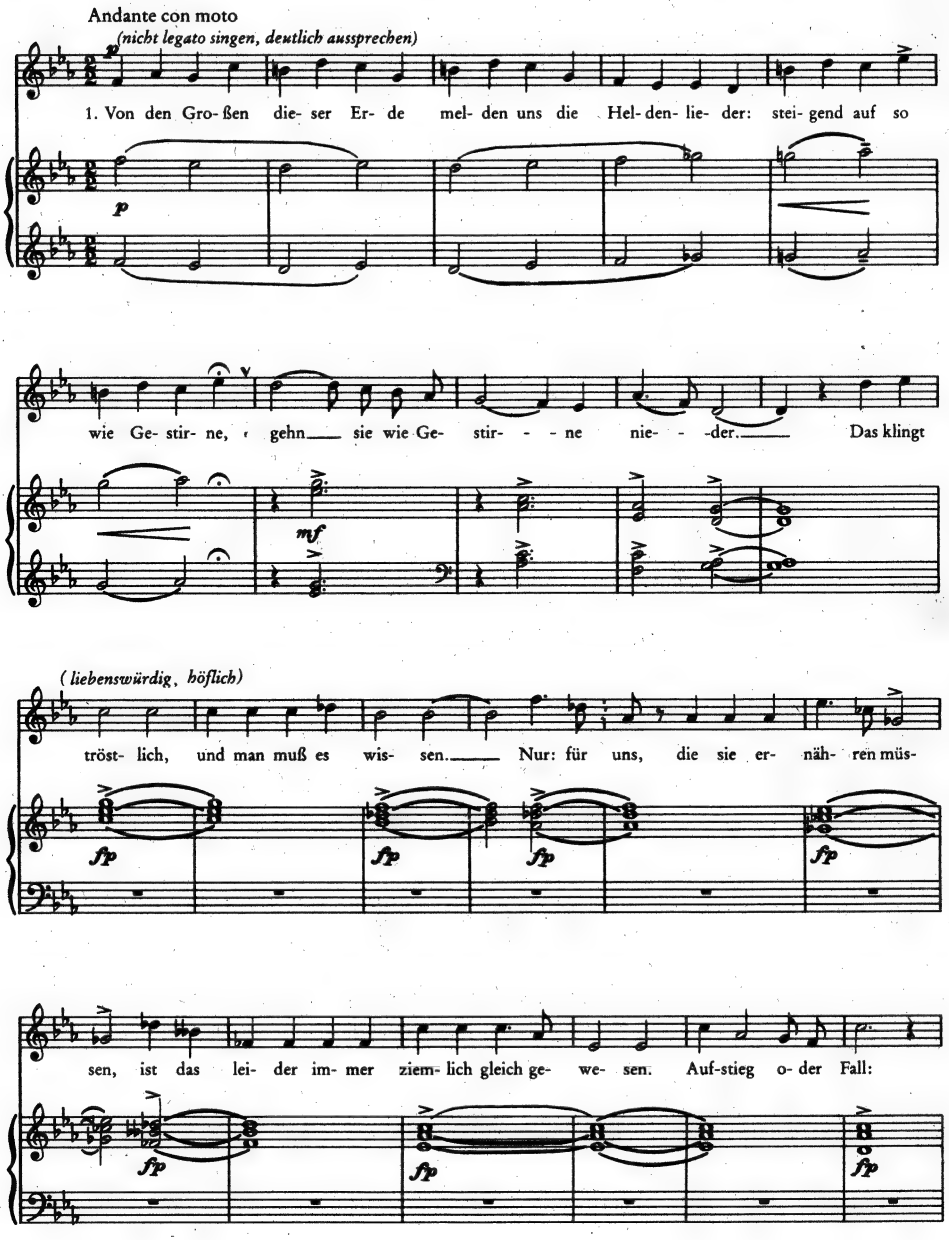

Eh sie ver- schwin-den, und das wird bald sein, wer- den sie ge- merkt ha-
ben, daß ih- nen das al- les nichts mehr nützt, daß ih- nen das al-les nichts mehr
nützt. 2. Sie ha- ben Zei- tun-gen und Drucke- rei- en, um uns zu be-
kämp-fen und mundtot zu ma- chen (ih- re Staats- män-ner zäh- len wir
nicht!), sie ha- ben Pfaf-fen und Pro- fes- so- ren, die viel

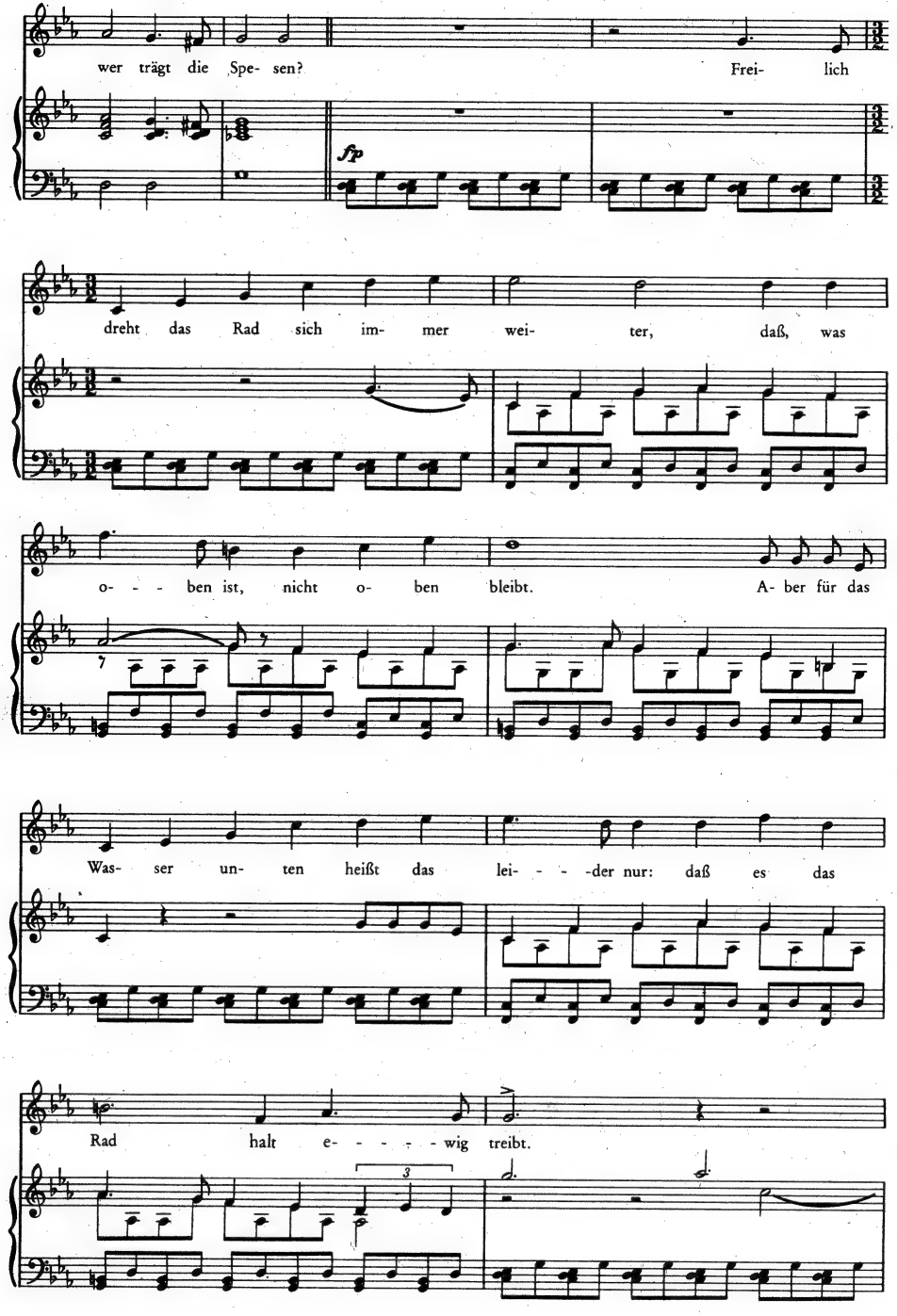

(gesprochen:)
Geld be- kommen und zu al lem be- reit sind. Ja, wo- zu denn? Müssen sie denn die Wahrheit so fürchten?
Eh sie ver- schwin-den, und das wird bald sein, wer- den sie ge-
merkt ha- ben, daß ih- nen das al- les nichts mehr nützt, daß ih- nen das
al- les nichts mehr nützt. 3. Sie ha-ben Tanks und Ka- no- nen, Po- li-
(gesprochen:)
zi- sten und Sol- da- ten. Ja, wo- zu denn? Haben sie denn so Sie mächtige Feinde?

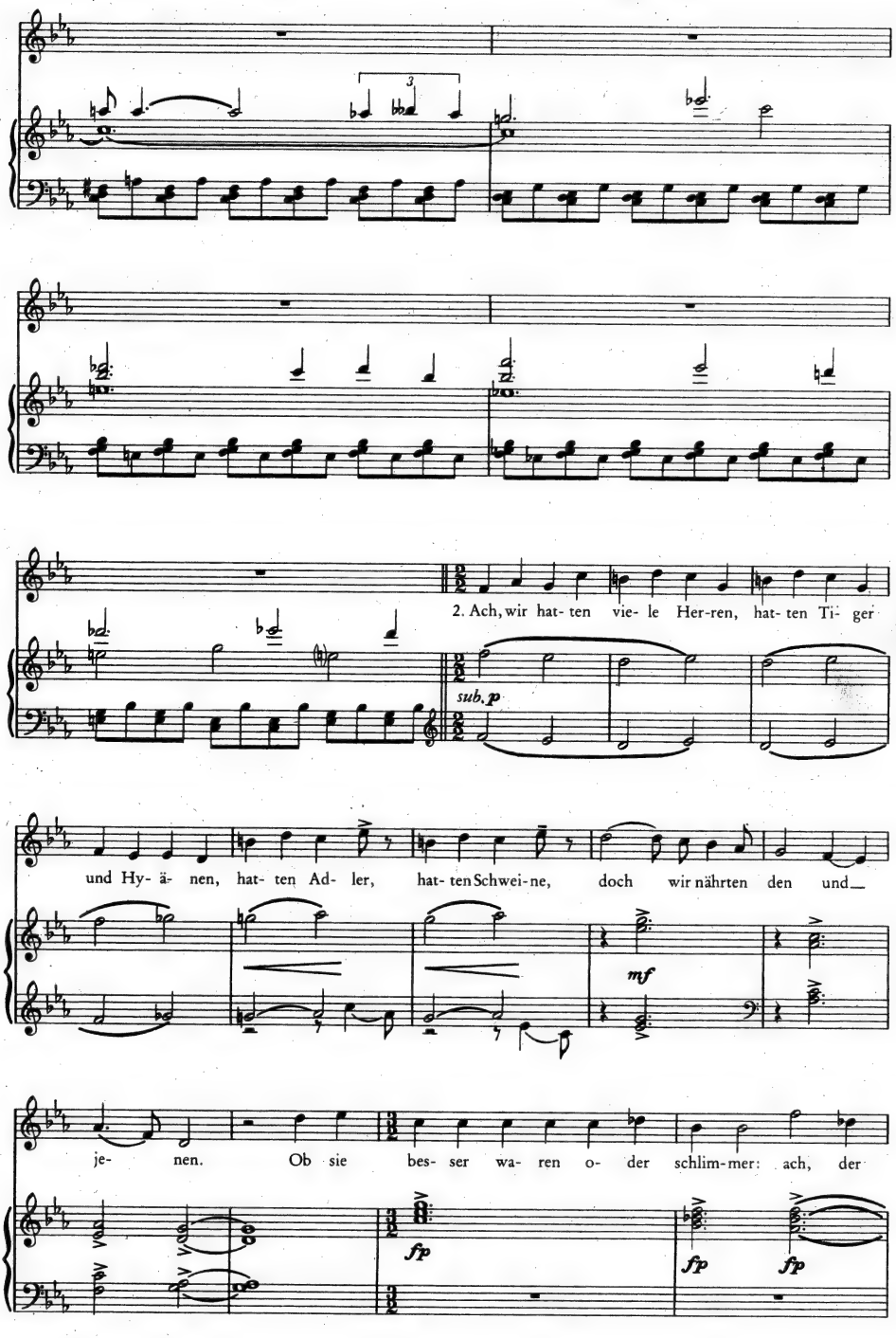

Alla marcia
glau- ben, da muß doch ein Halt sein, der sie, die Stür zen-den, stützt. Ei- nes
ff
Ta- ges, und das wird bald sein, wer- den sie sehn, daß ih- nen al- les nichts
ff
nützt. Und da kön- nen sie noch so laut: ‹Halt!› schrein, weil sie we- der
mf
Geld noch Ka- no- ne mehr schützt! Und dann kön- nen sie noch so laut:
‹Halt!› schrein, weil sie we- der Geld noch Ka- no- ne mehr schützt!

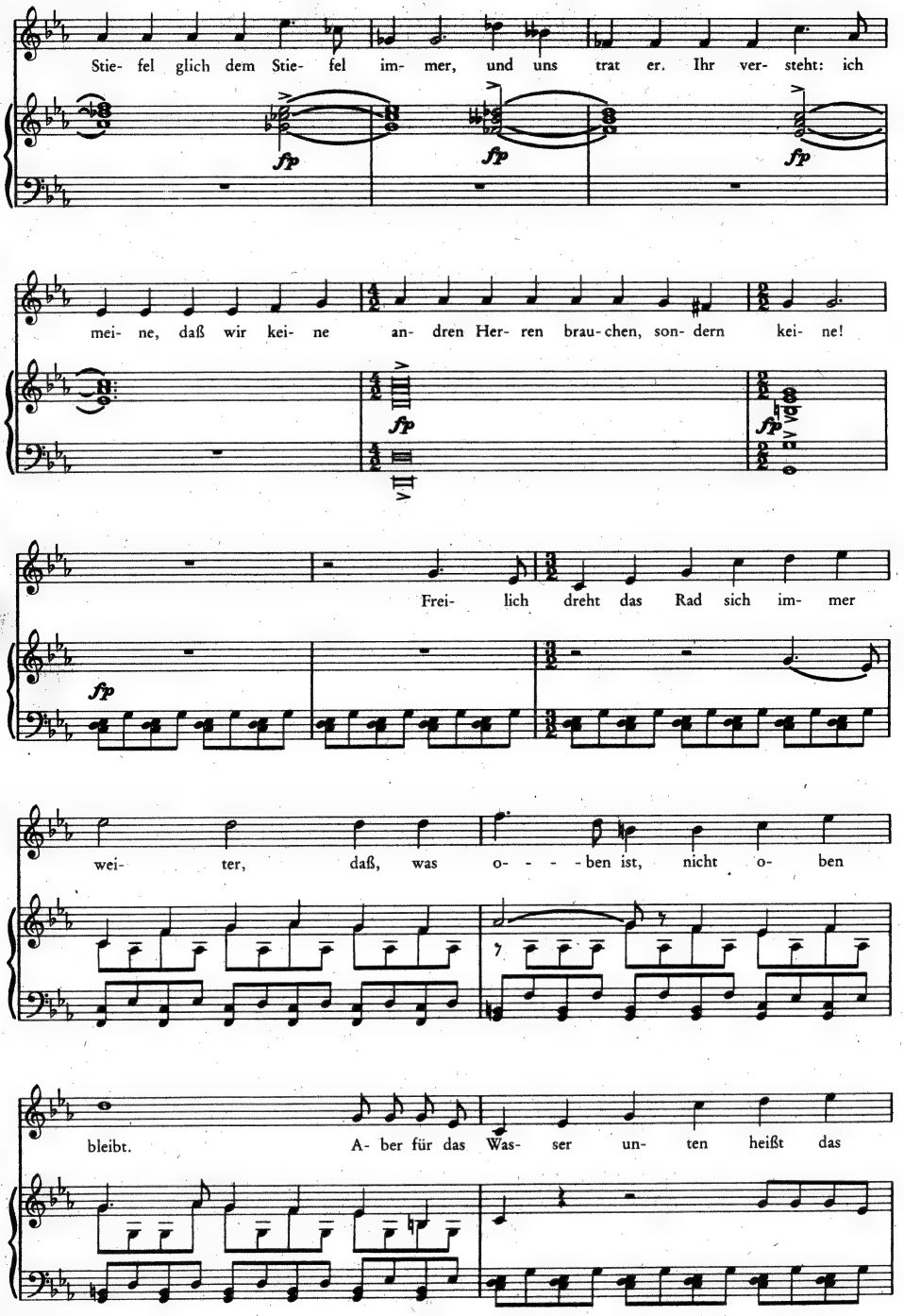
40 Die Ballade vom Wasserrad

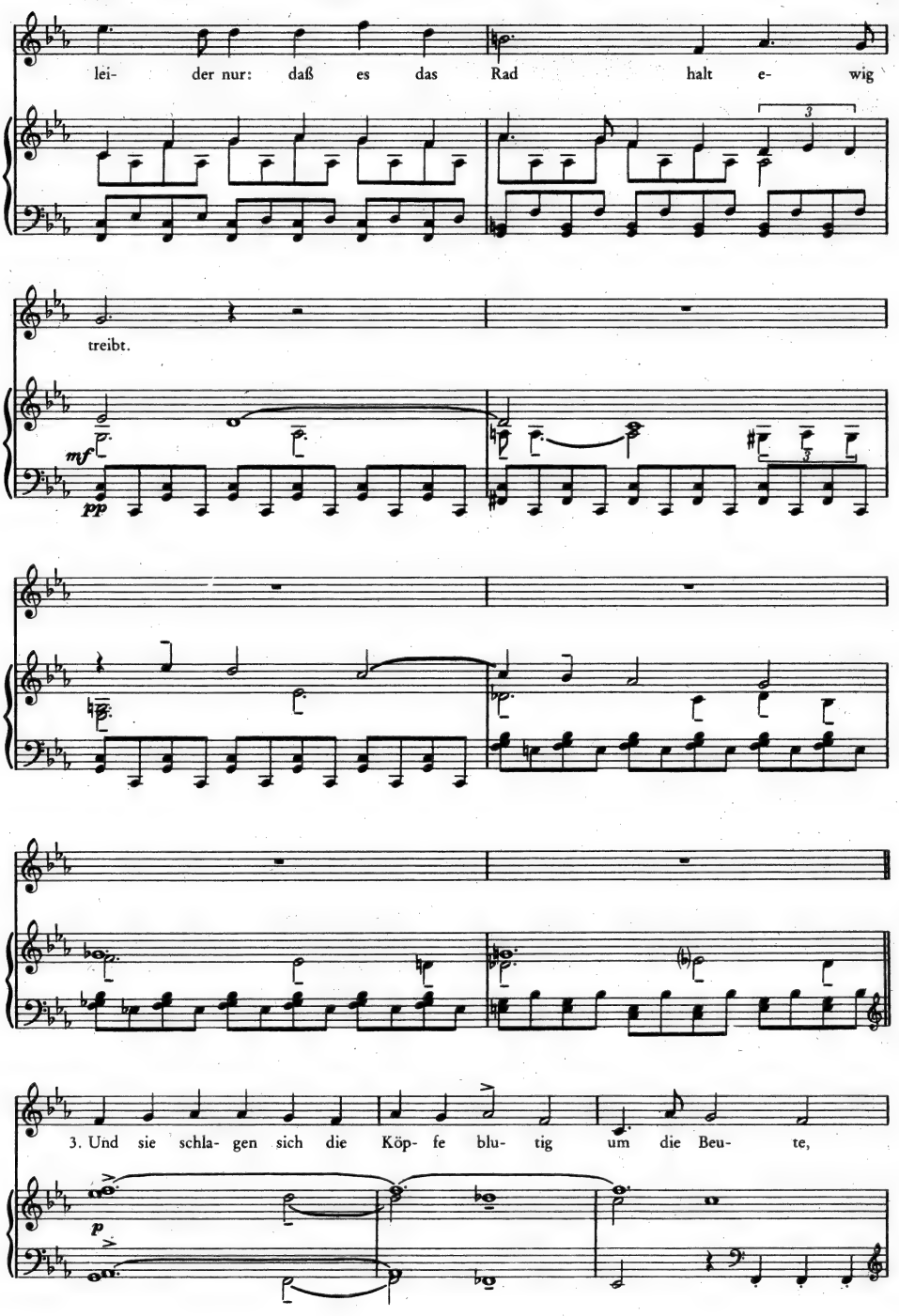
Hanns Eisler

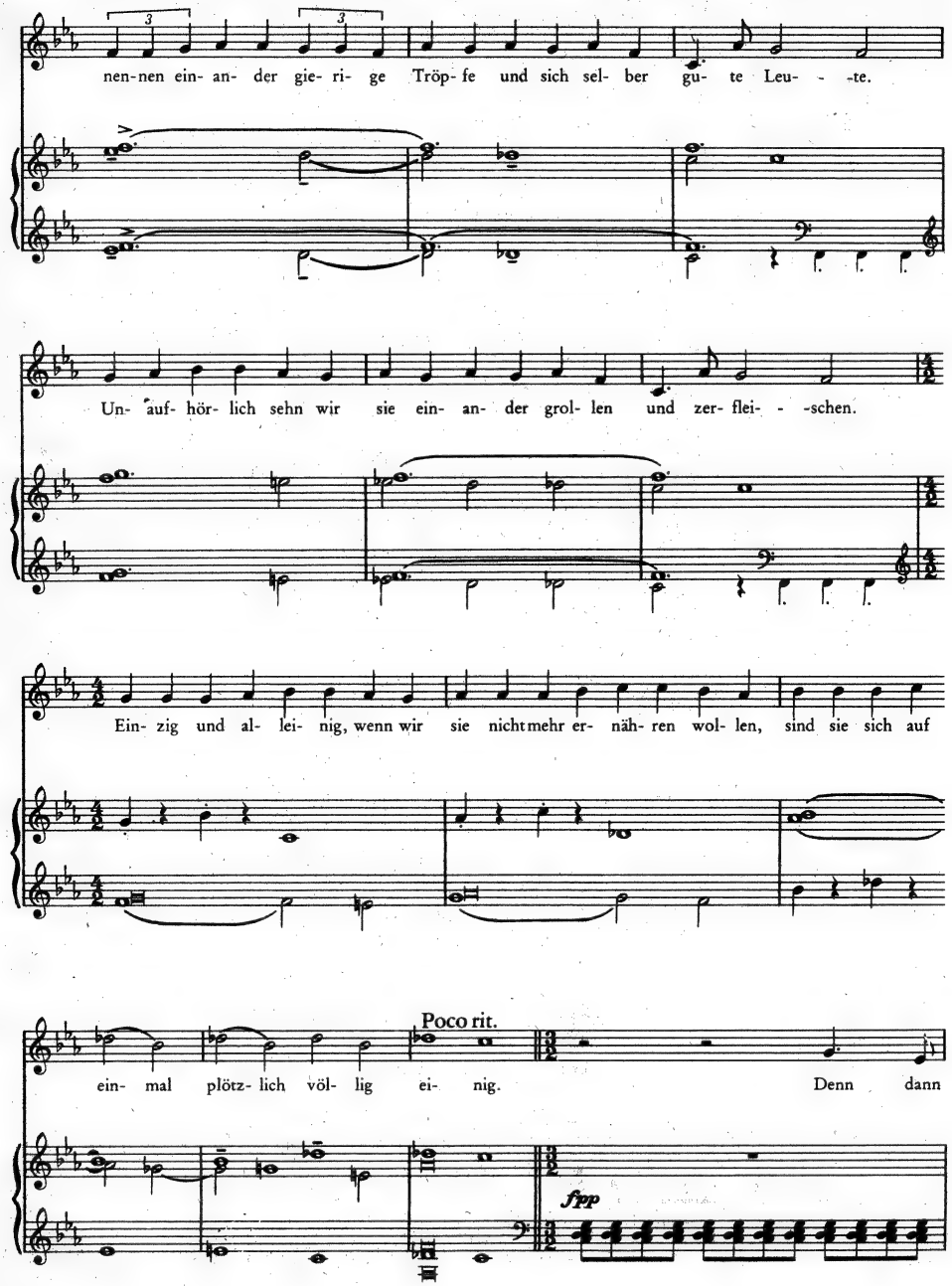


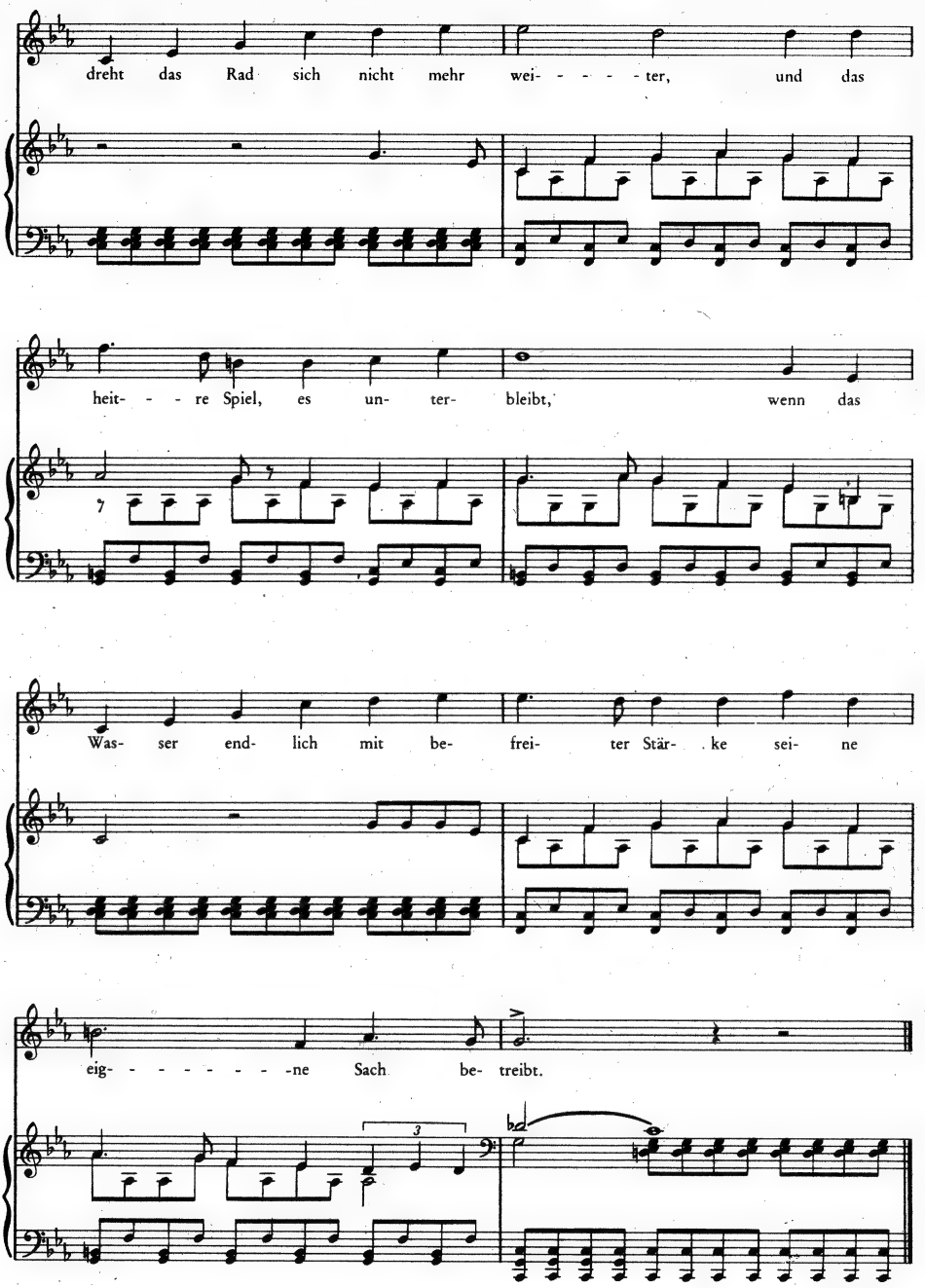

wer trägt die Spe- sen? Frei- lich
fp
dreht das Rad sich im- mer wei- ter, daß, was
o- - - ben ist, nicht o- ben bleibt. A- ber für das
Was- ser un- ten heißt das lei- - - -der nur: daß es das
Rad halt e- - - - - wig treibt.
3


3
2. Ach, wir hat- ten vie- le Her-ren, hat- ten Ti- ger
sub. p
und Hy- ä- nen, hat- ten Ad- ler, hat- ten Schwei- ne, doch wir nährten den und_
mf
je- nen. Ob sie bes- ser wa- ren o- der schlim-mer: ach, der
fp
fp
fp


Stie- fel glich dem Stie- fel im- mer, und uns trat er. Ihr ver- steht: ich
fp
fp
fp
mei- ne, daß wir kei- ne an- dren Her- ren brau- chen, son- dern kei- ne!
fp
fp
Frei- lich dreht das Rad sich im- mer
fp
wei- ter, daß, was o- - - - ben ist, nicht o- ben
bleibt. A- ber für das Was- ser un- ten heißt das

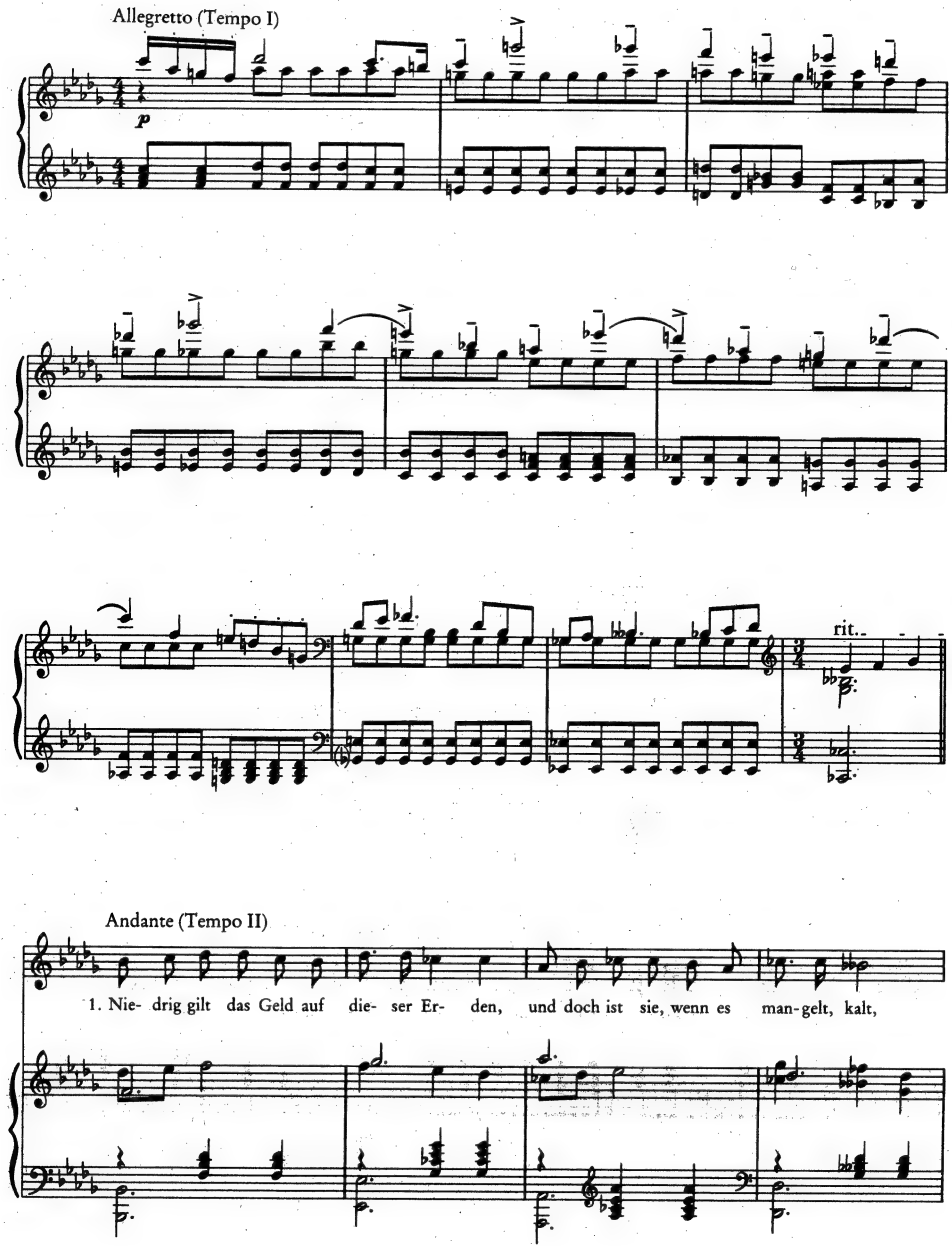

lei- der nur: daß es das Rad halt e- wig
treibt.
mf
pp
3. Und sie schla- gen sich die Köp- fe blu- tig um die Beu- te,
p

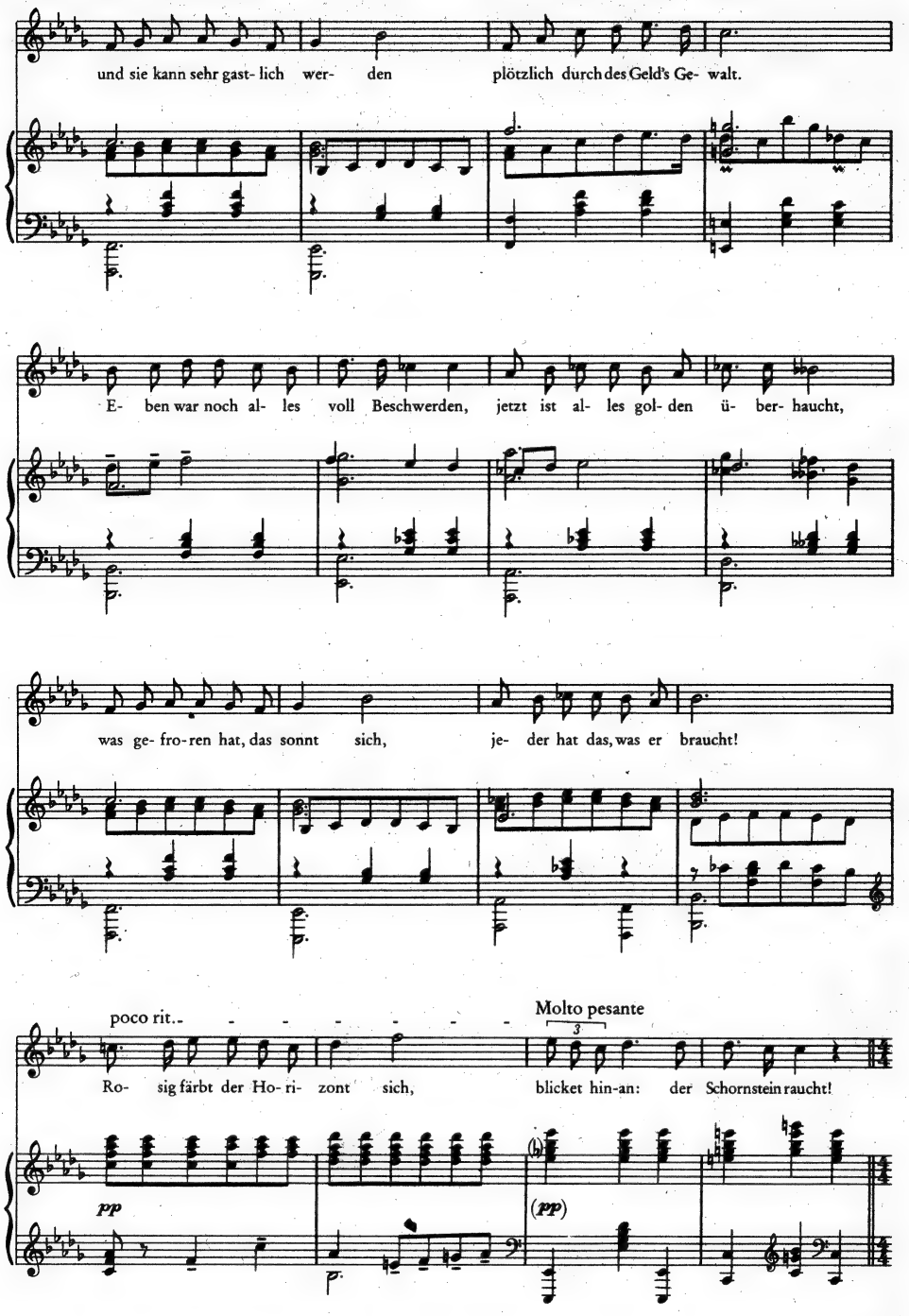

nen-nen ein- an- der gie- ri- ge Tröp- fe und sich sel- ber gu- te Leu- - -te.
Un- auf- hör- lich sehn wir sie ein- an- der grol- len und zer- flei- - -schen.
Ein- zig und al- lei- nig, wenn wir sie nicht mehr er- näh- ren wol- len, sind sie sich auf
Poco rit.
ein- mal plötz- lich völ- lig ei- nig. Denn dann
fpp

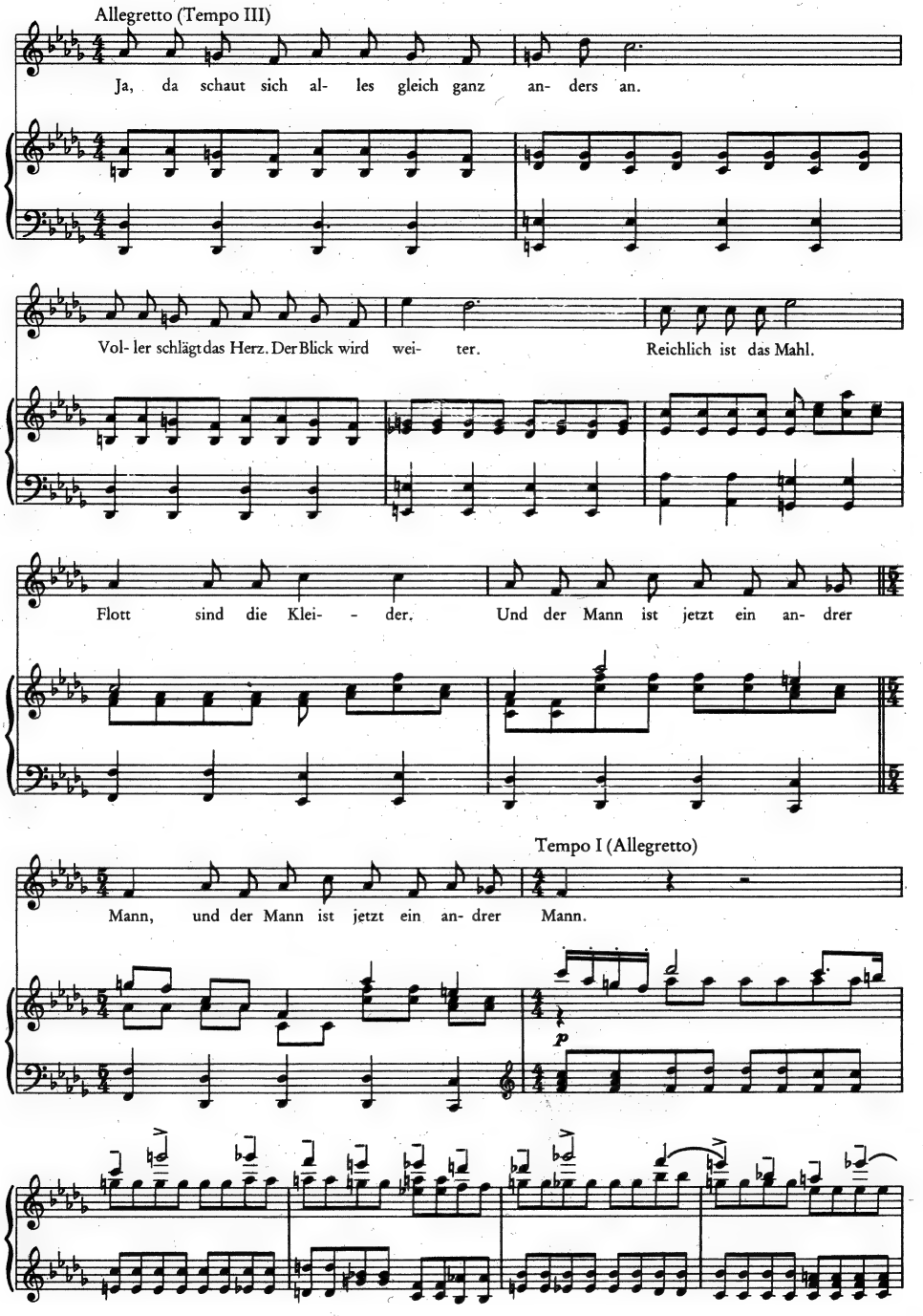

dreht das Rad sich nicht mehr wei- - - - - ter, und das
heit- - - re Spiel, es un- ter- bleibt, wenn das
Was- ser end- lich mit be- frei- ter Stär- ke sei- ne
eig- - - - - - - -ne Sach be- treibt.

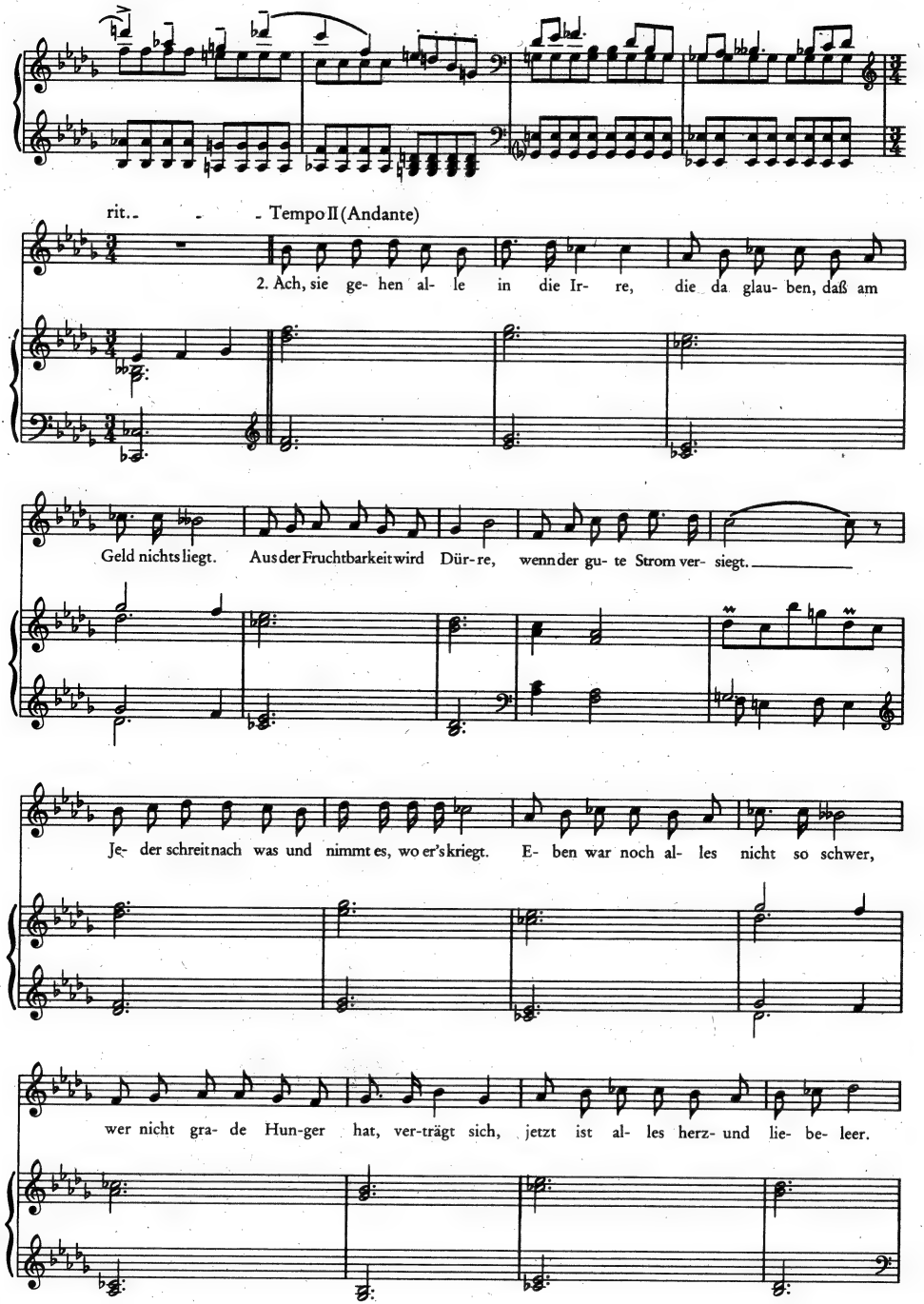
41 Lied von der belebenden Wirkung des Geldes

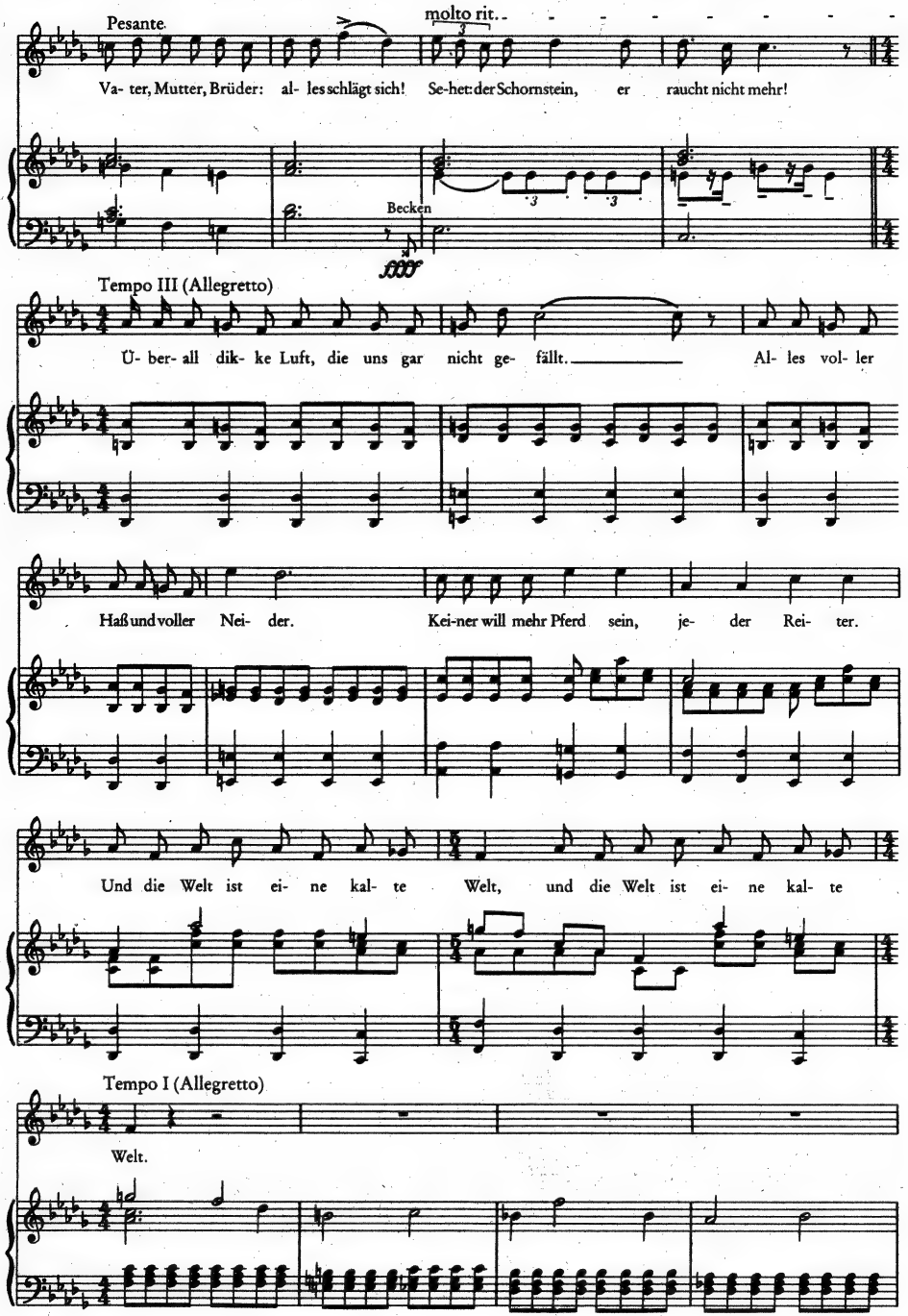
Hanns Eisler

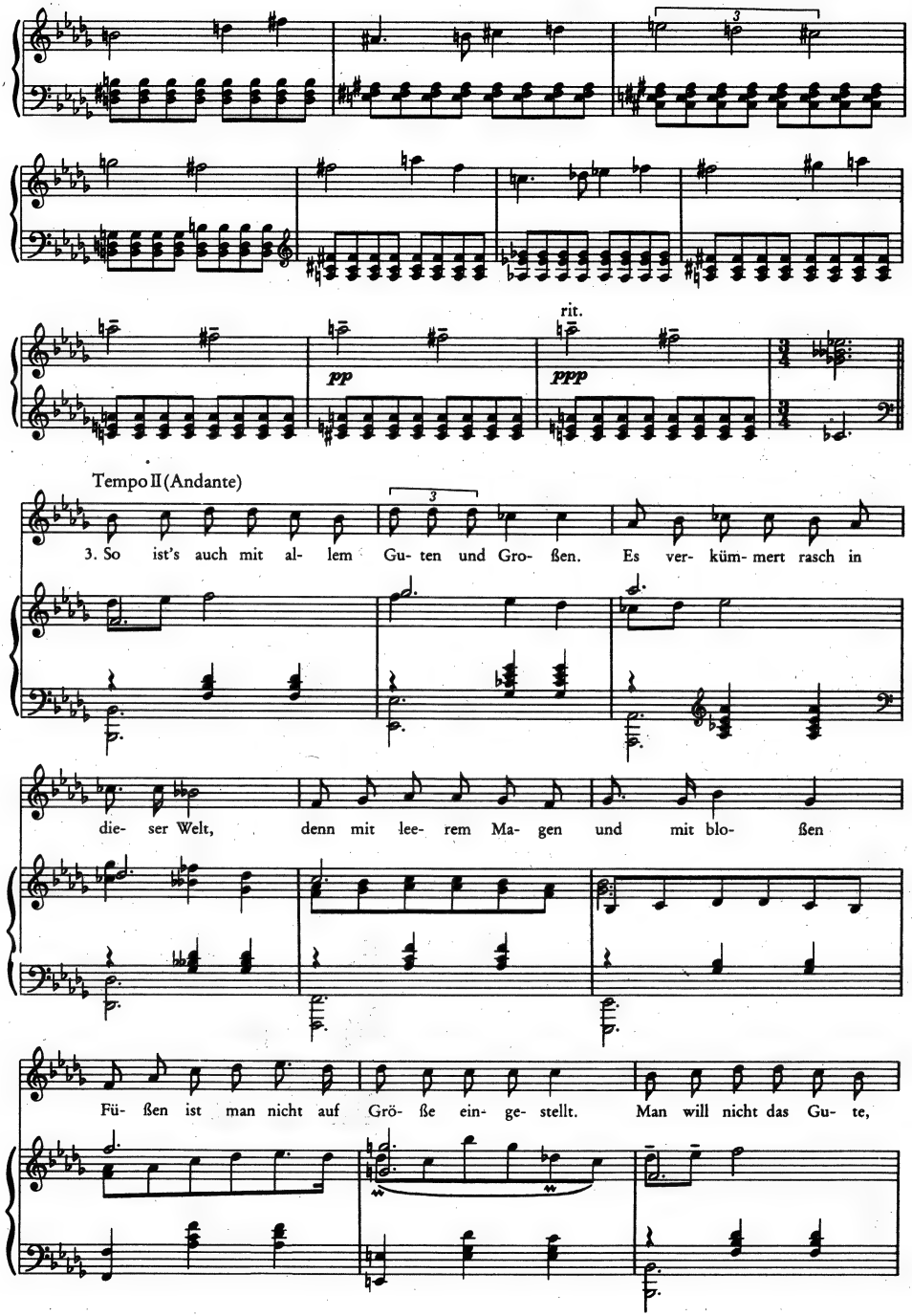


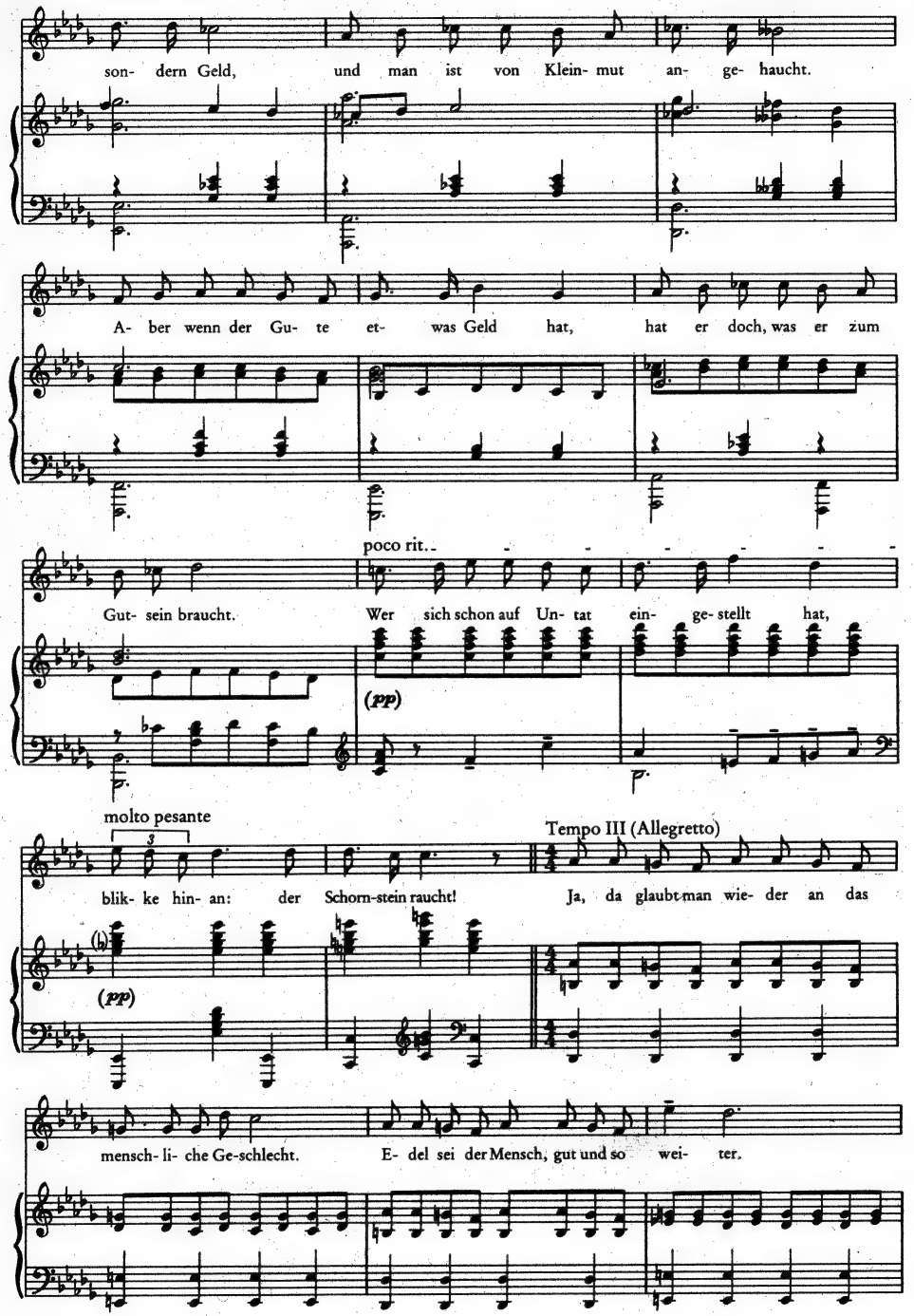

und sie kann sehr gast- lich wer- den plötzlich durch des Geld's Ge- walt.
E- ben war noch al- les voll Beschwerden, jetzt ist al- les gol- den ü- ber- haucht,
was ge- fro- ren hat, das sonnt sich, je- der hat das, was er braucht!
poco rit.
Molto pesante
3
Ro- sig färbt der Ho- ri- zont sich, blicket hin-an: der Schornstein raucht!
pp
(pp)

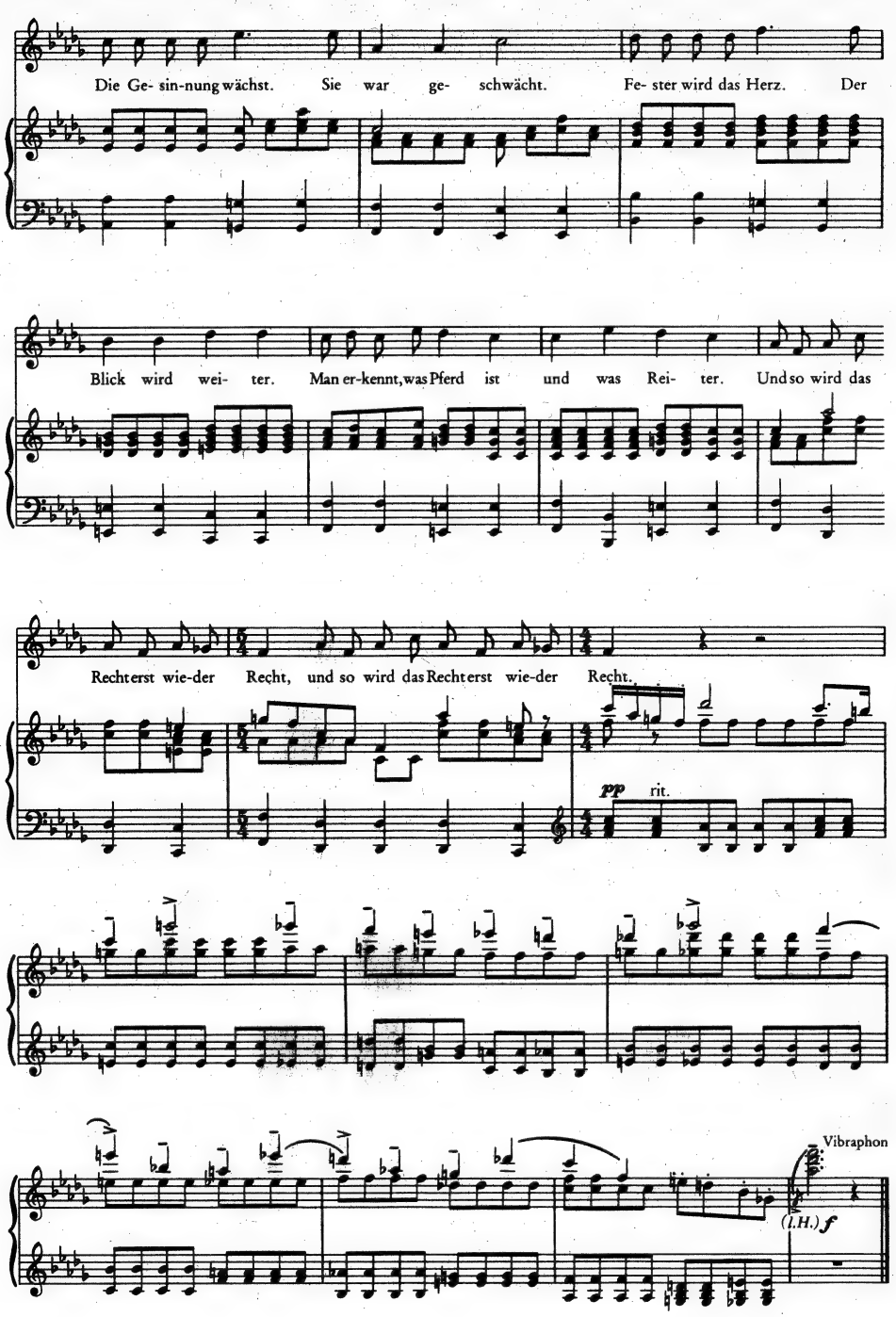

Allegretto (Tempo III)
Ja, da schaut sich al- les gleich ganz an- ders an.
Vol- ler schlägt das Herz. Der Blick wird wei- ter.
Reichlich ist das Mahl.
Flott sind die Klei- - der.
Und der Mann ist jetzt ein an- drer
Tempo I (Allegretto)
Mann, und der Mann ist jetzt ein an- drer Mann.
p


rit.
Tempo II (Andante)
2. Ach, sie ge- hen al- le in die Ir- re, die da glau- ben, daß am
Geld nichts liegt. Aus der Fruchtbarkeit wird Dür- re, wenn der gu- te Strom ver- siegt.
Je- der schreit nach was und nimmt es, wo er's kriegt. E- ben war noch al- les nicht so schwer,
wer nicht gra- de Hun- ger hat, ver- trägt sich, jetzt ist al- les herz- und lie- be- leer.


Pesante
molto rit.
Va- ter, Mutter, Brüder: al- les schlägt sich! Se-het: der Schornstein, er raucht nicht mehr!
Becken
fffff
Tempo III (Allegretto)
Ü- ber- all dik- ke Luft, die uns gar nicht ge- fällt. Al- les vol- ler
Haß und voller Nei- der. Kei-ner will mehr Pferd sein, je- der Rei- ter.
Und die Welt ist ei- ne kal- te Welt, und die Welt ist ei- ne kal- te
Tempo I (Allegretto)
Welt.

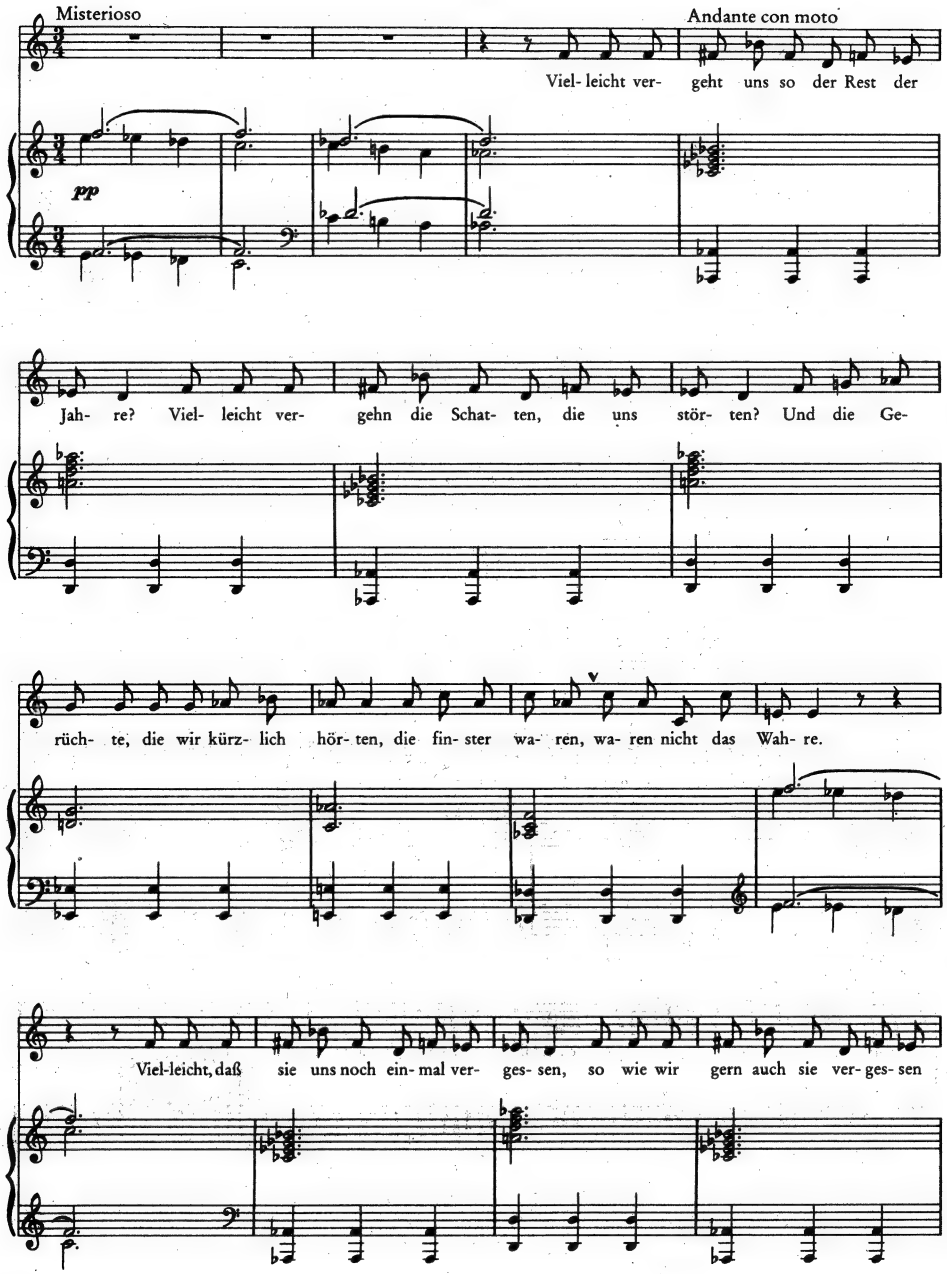

3
rit.
pp
ppp
Tempo II (Andante)
3
3. So ist's auch mit al- lem Gu- ten und Gro- ßen. Es ver- küm- mert rasch in
die- ser Welt, denn mit lee- rem Ma- gen und mit blo- ßen
Fü- ßen ist man nicht auf Grö- ße ein- ge- stellt. Man will nicht das Gu- te,

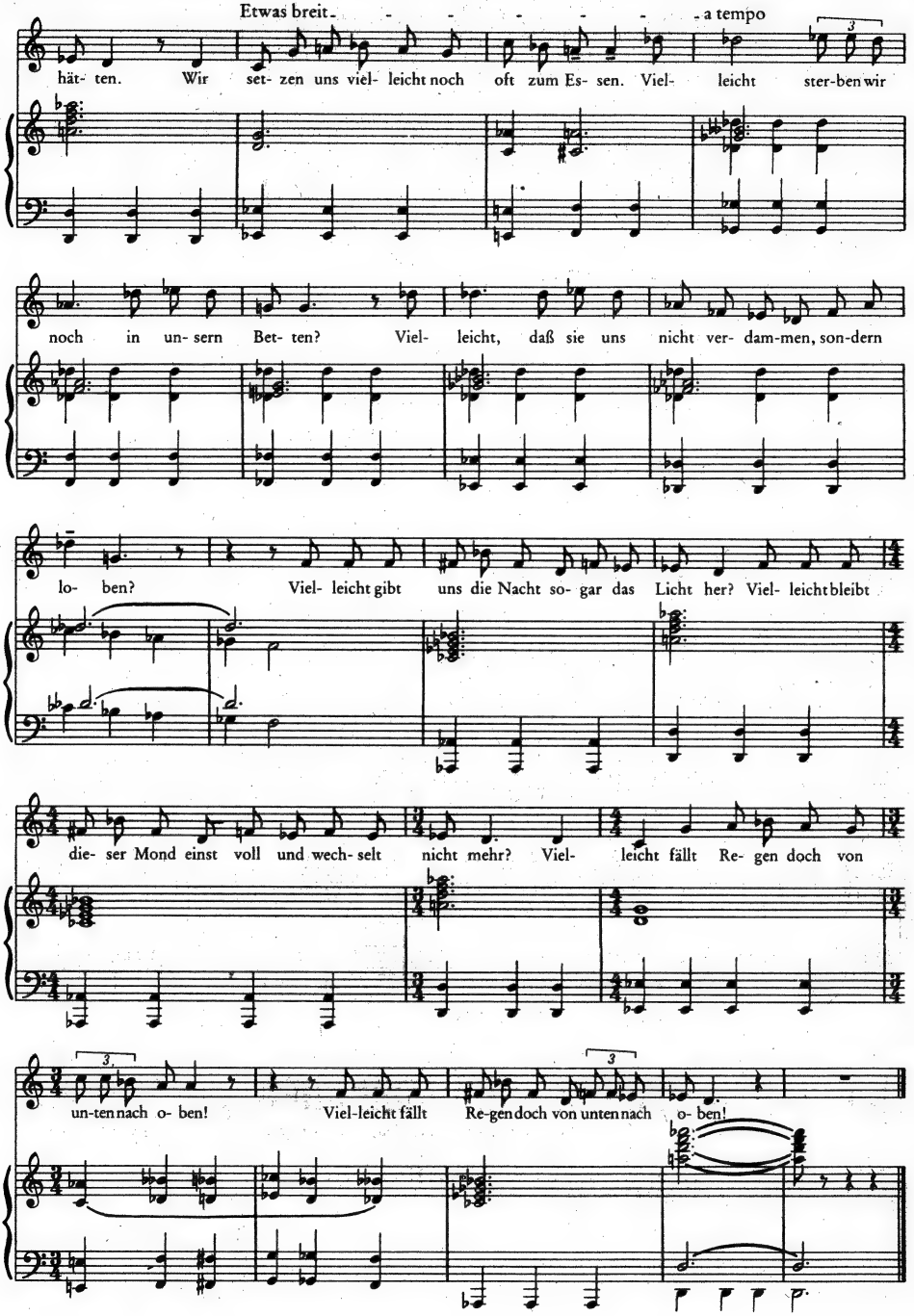

son- dern Geld, und man ist von Klein- mut an- ge- haucht.
A- ber wenn der Gu- te et- was Geld hat, hat er doch, was er zum
poco rit.
Gut- sein braucht. Wer sich schon auf Un- tat ein- ge- stellt hat,
(pp)
molto pesante
Tempo III (Allegretto)
blik- ke hin- an: der Schorn-stein raucht! Ja, da glaubt man wie- der an das
(pp)
mensch- li- che Ge-schlecht. E- del sei der Mensch, gut und so wei- ter.


Die Ge- sin-nung wächst. Sie war ge- schwächt. Fe- ster wird das Herz. Der
Blick wird wei- ter. Man er-kennt, was Pferd ist und was Rei- ter. Und so wird das
Rechterst wie-der Recht, und so wird das Rechterst wie-der Recht.
pp rit.
Vibraphon
(l.H.) f

42 Das «Vielleicht»-Lied

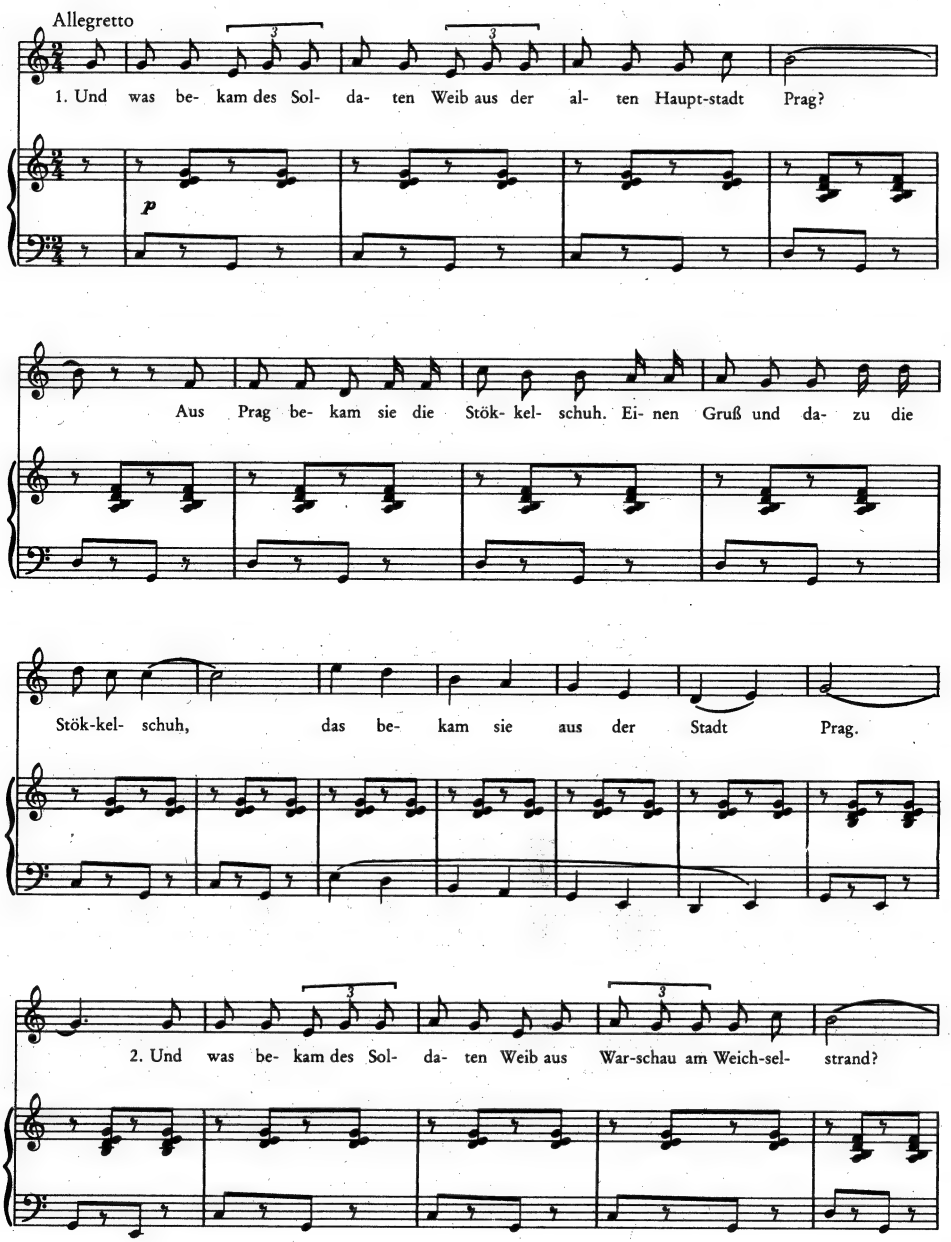
Hanns Eisler

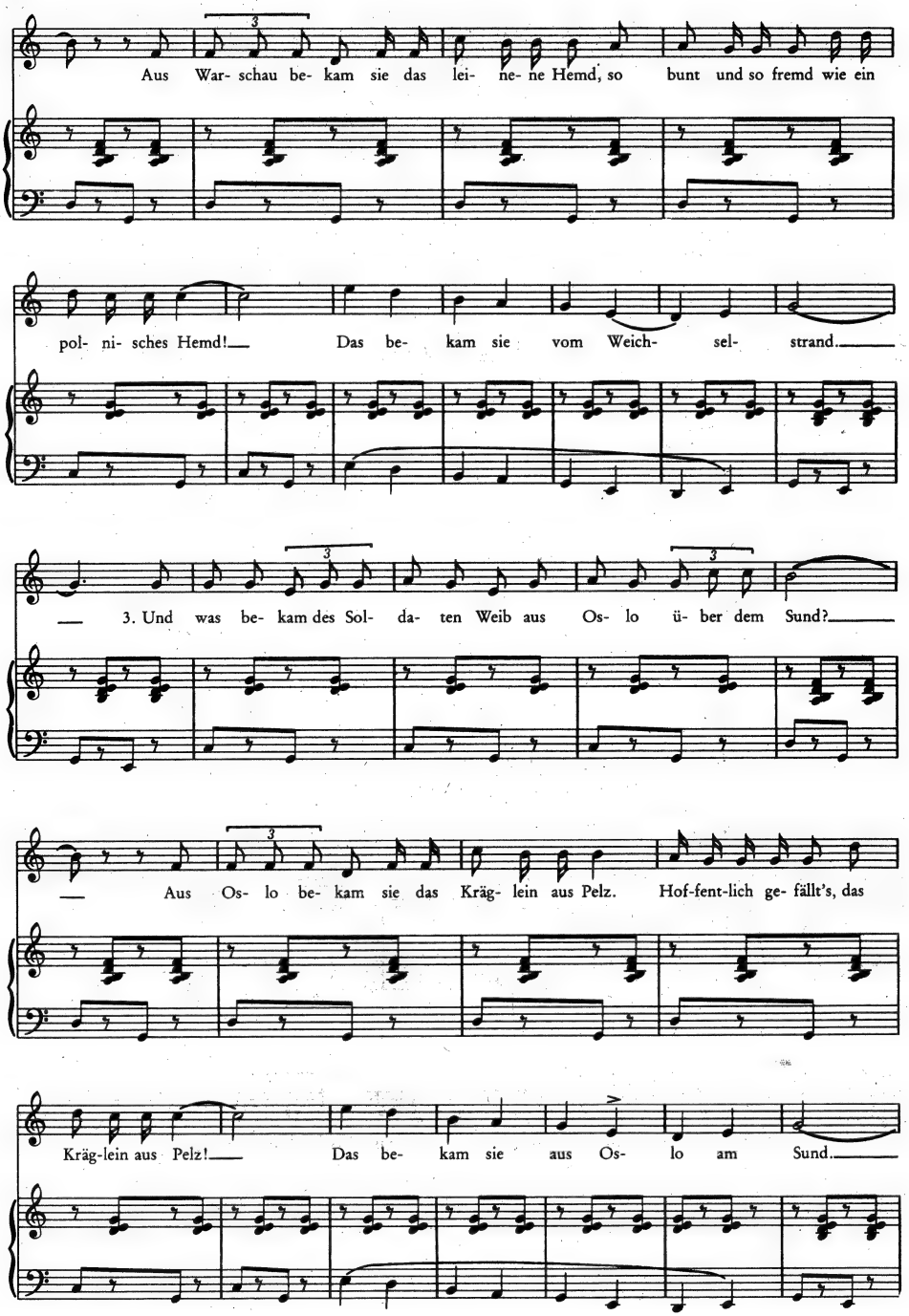


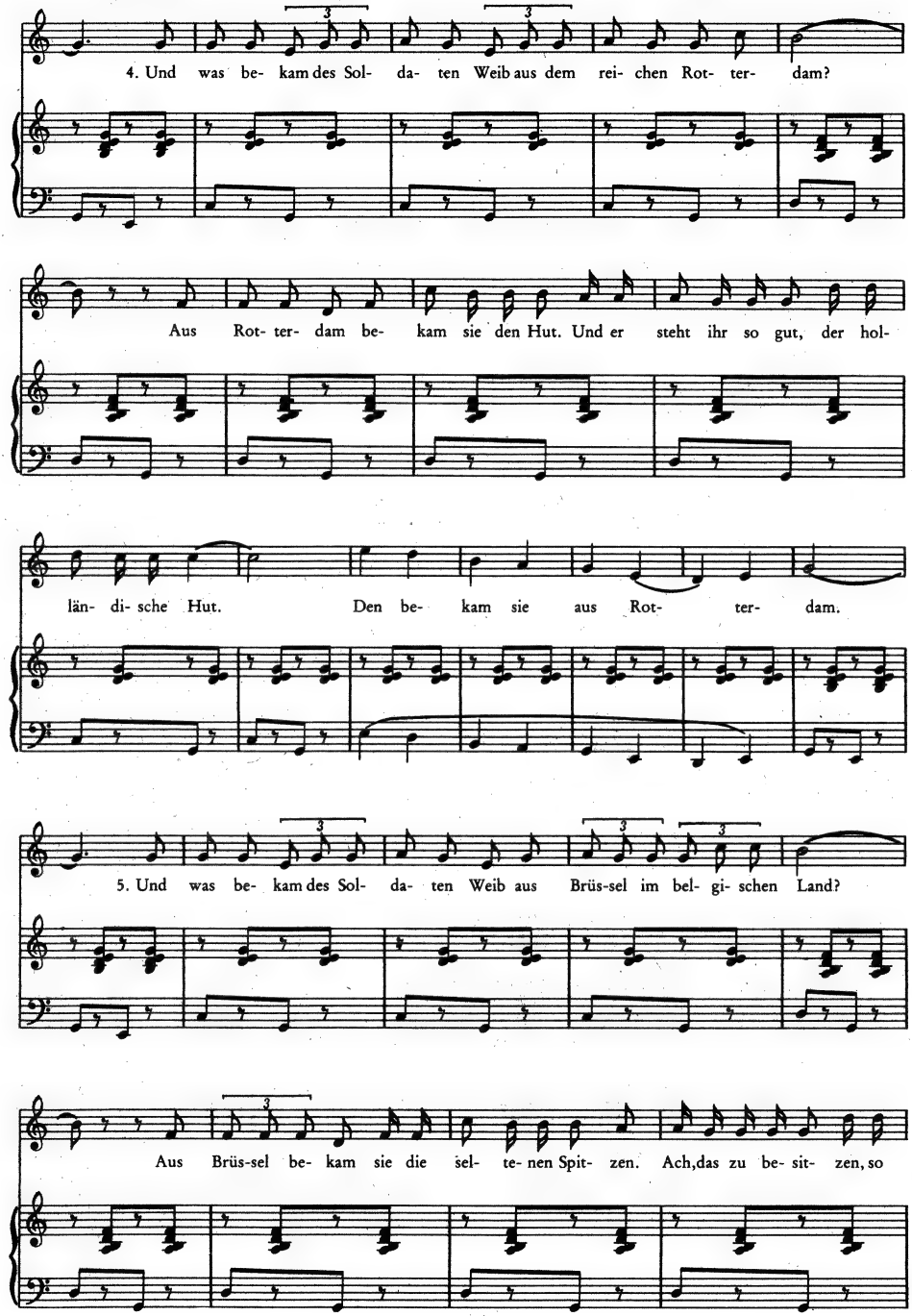

Etwas breit - - - - - - - - a tempo
hät- ten. Wir set- zen uns viel- leicht noch oft zum Es- sen. Viel- leicht ster-ben wir
noch in un- sern Bet- ten? Viel- leicht, daß sie uns nicht ver- dam-men, son-dern
lo- ben? Viel- leicht gibt uns die Nacht so- gar das Licht her? Viel- leicht bleibt
die- ser Mond einst voll und wech- selt nicht mehr? Viel- leicht fällt Re- gen doch von
un-ten nach o- ben! Viel-leicht fällt Re-gen doch von unten nach o- ben!

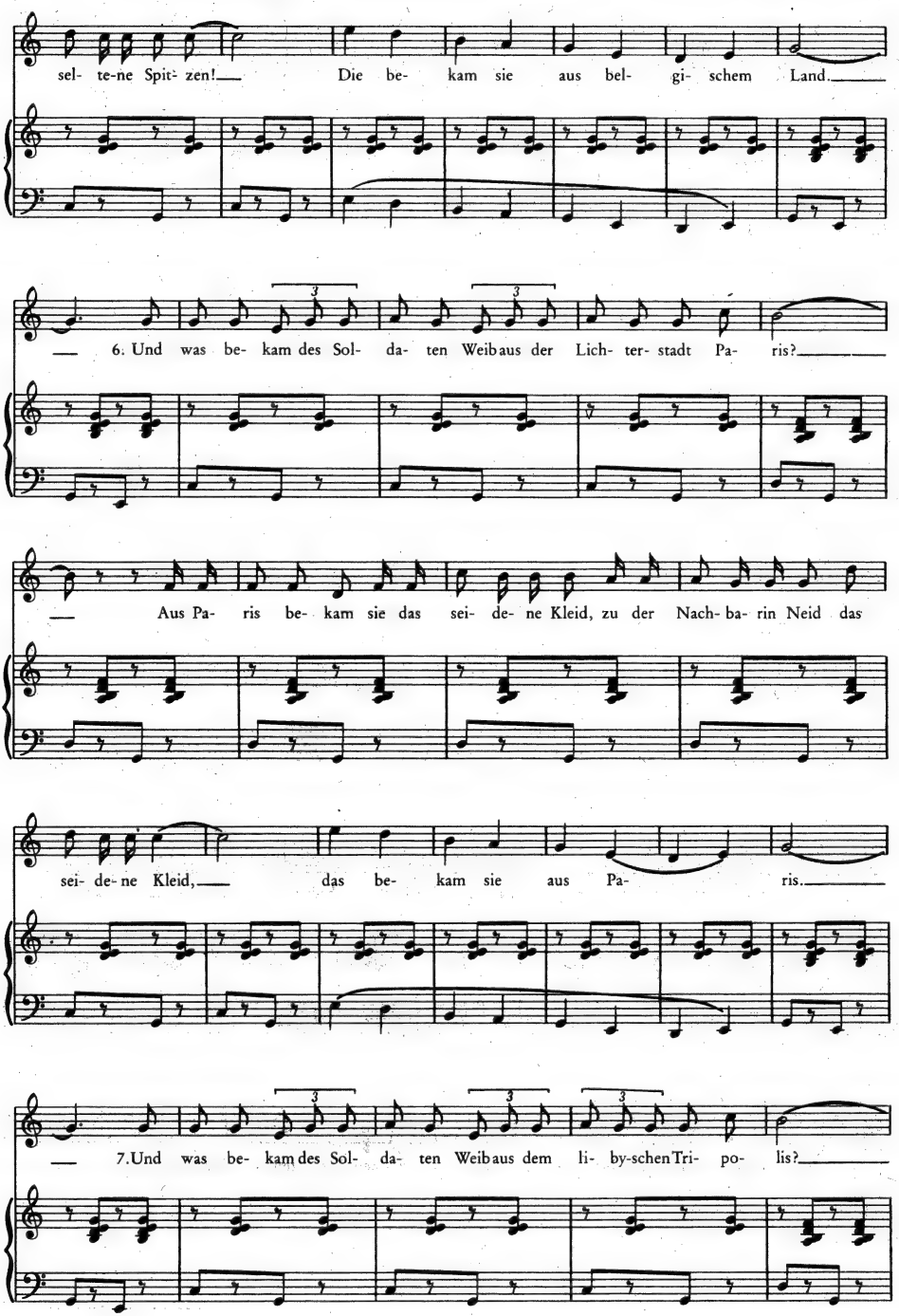
43 Das Lied vom Weib des Nazisoldaten

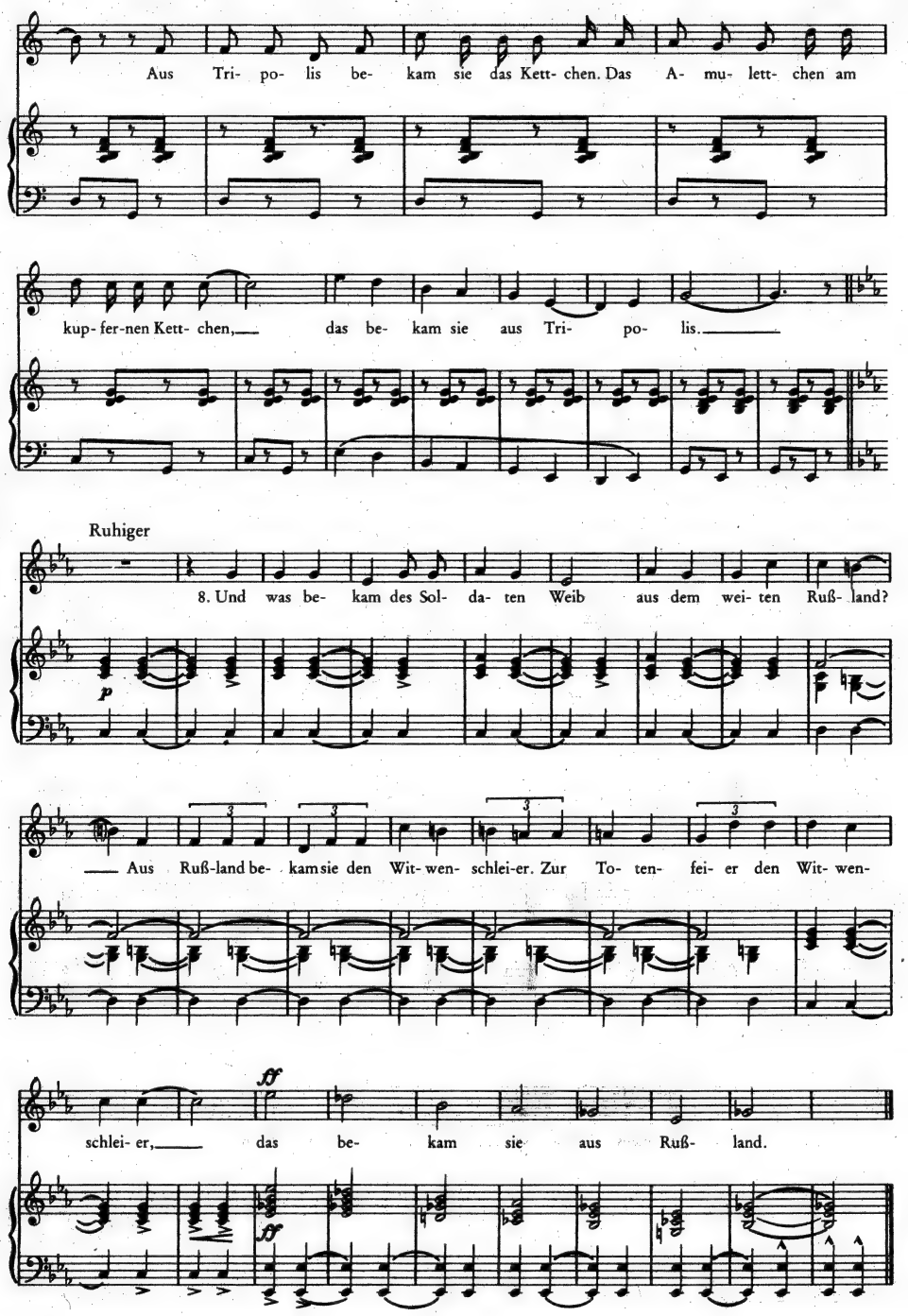
Hanns Eisler




Aus War- schau be- kam sie das lei- ne- ne Hemd, so bunt und so fremd wie ein
pol- ni- sches Hemd! Das be- kam sie vom Weich- sel- strand.
3. Und was be- kam des Sol- da- ten Weib aus Os- lo ü- ber dem Sund?
Aus Os- lo be- kam sie das Kräg- lein aus Pelz. Hof-fent-lich ge- fällt's, das
Kräg-lein aus Pelz! Das be- kam sie aus Os- lo am Sund.

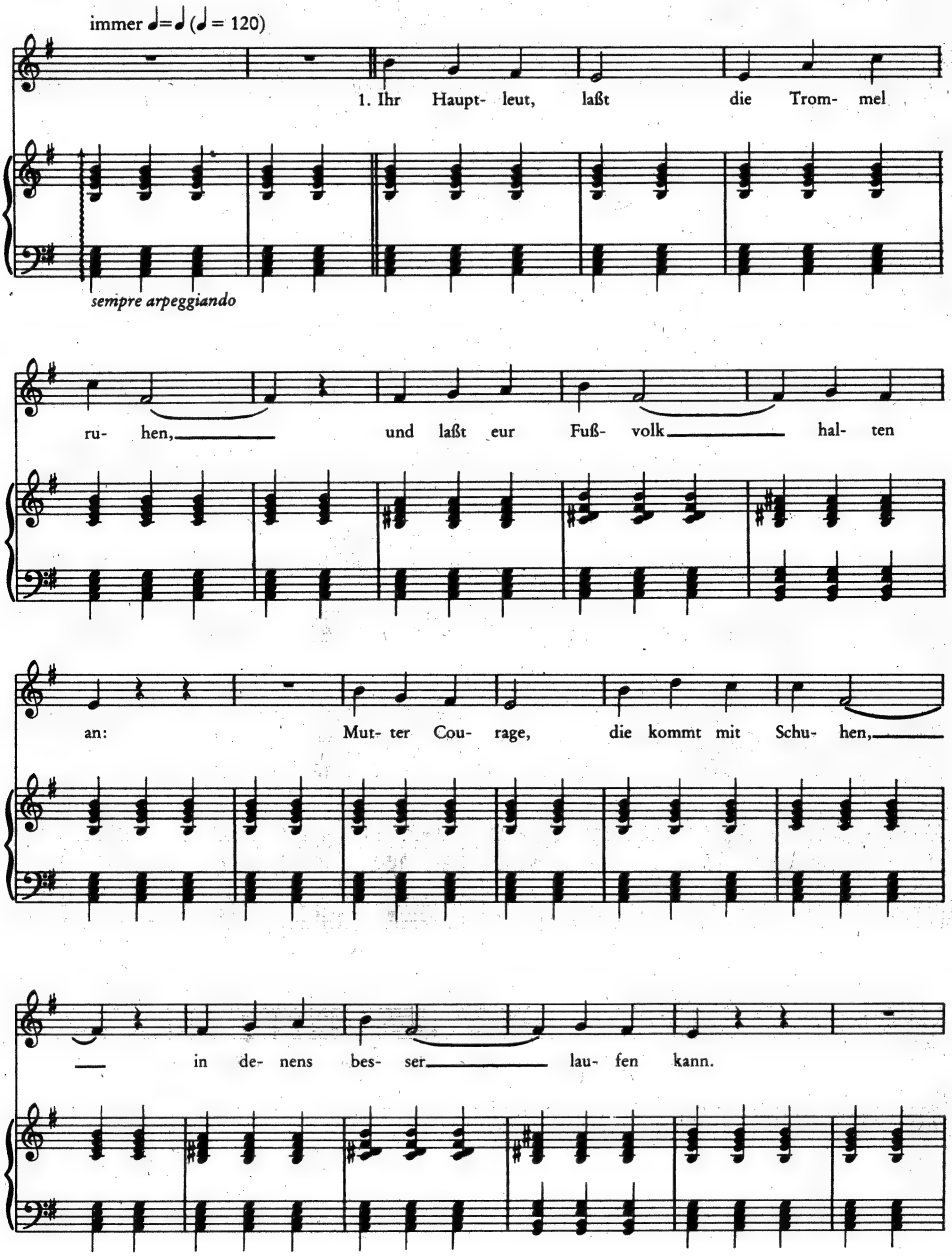

4. Und was be- kam des Sol- da- ten Weib aus dem rei- chen Rot- ter- dam?
Aus Rot- ter- dam be- kam sie den Hut. Und er steht ihr so gut, der hol-
län- di- sche Hut. Den be- kam sie aus Rot- ter- dam.
5. Und was be- kam des Sol- da- ten Weib aus Brüs-sel im bel- gi- schen Land?
Aus Brüs-sel be- kam sie die sel- te- nen Spit- zen. Ach, das zu be- sit- zen, so

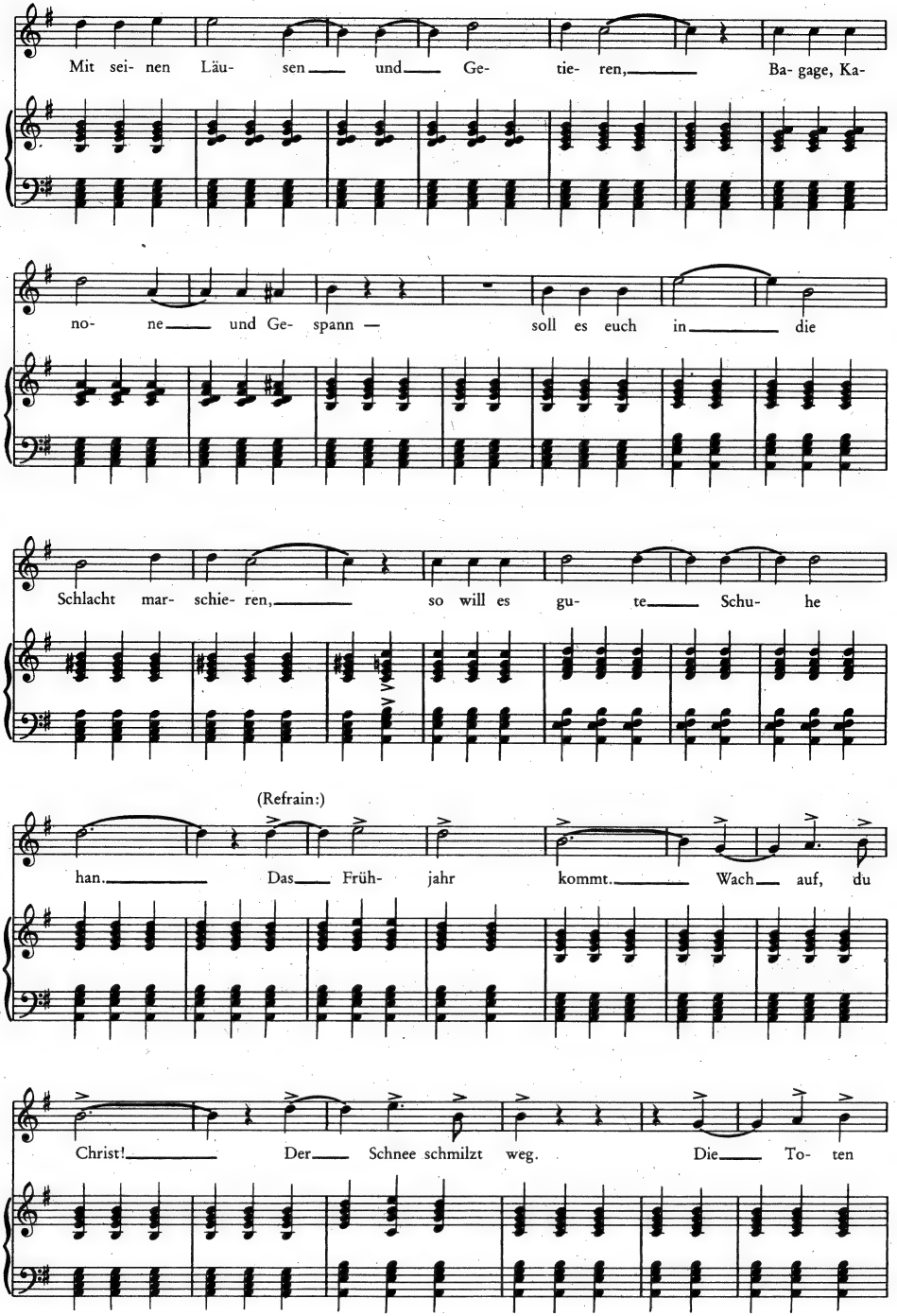

sel- te-ne Spit- zen! Die be- kam sie aus bel- gi- schem Land.
6. Und was be- kam des Sol- da- ten Weib aus der Lich- ter- stadt Pa- ris?
Aus Pa- ris be- kam sie das sei- de- ne Kleid, zu der Nach- ba- rin Neid das
sei- de- ne Kleid, das be- kam sie aus Pa- ris.
7. Und was be- kam des Sol- da- ten Weib aus dem li- by-schen Tri- po- lis?

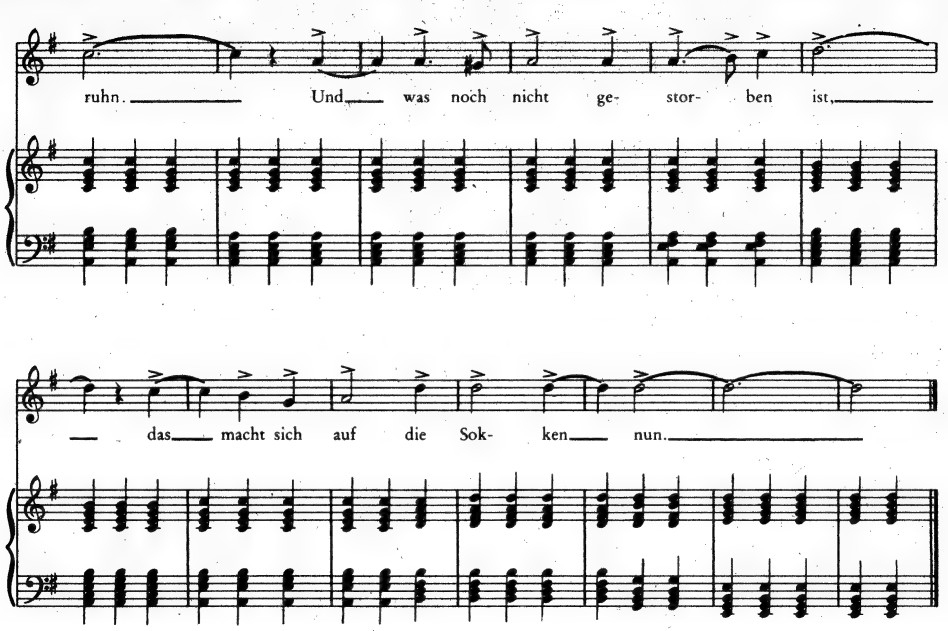

Aus Tri- po- lis be- kam sie das Kett- chen. Das A- mu- lett- chen am
kup- fer-nen Kett- chen, das be- kam sie aus Tri- po- lis.
Ruhiger
8. Und was be- kam des Sol- da- ten Weib aus dem wei- ten Ruß- land?
p
Aus Ruß-land be- kam sie den Wit- wen- schlei-er. Zur To- ten- fei- er den Wit- wen-
ff
schlei- er, das be- kam sie aus Ruß- land.
ff

44 Lied der Mutter Courage

Paul Dessau




Mit sei- nen Läu- sen und Ge- tie- ren, Ba- gage, Ka-
no- ne und Ge- spann — soll es euch in die
Schlacht mar- schie- ren, so will es gu- te Schu- he
(Refrain:)
han. Das Früh- jahr kommt. Wach auf, du
Christ! Der Schnee schmilzt weg. Die To- ten



2. Ihr Hauptleut, eure Leut marschieren
Euch ohne Wurst nicht in den Tod.
Laßt die Courage sie erst kurieren
Mit Wein von Leibs- und Geistesnot.
Kanonen auf die leeren Mägen
Ihr Hauptleut, das ist nicht gesund.
Doch sind sie satt, habt meinen Segen
Und führt sie in den Höllenschlund.
(Refrain:)

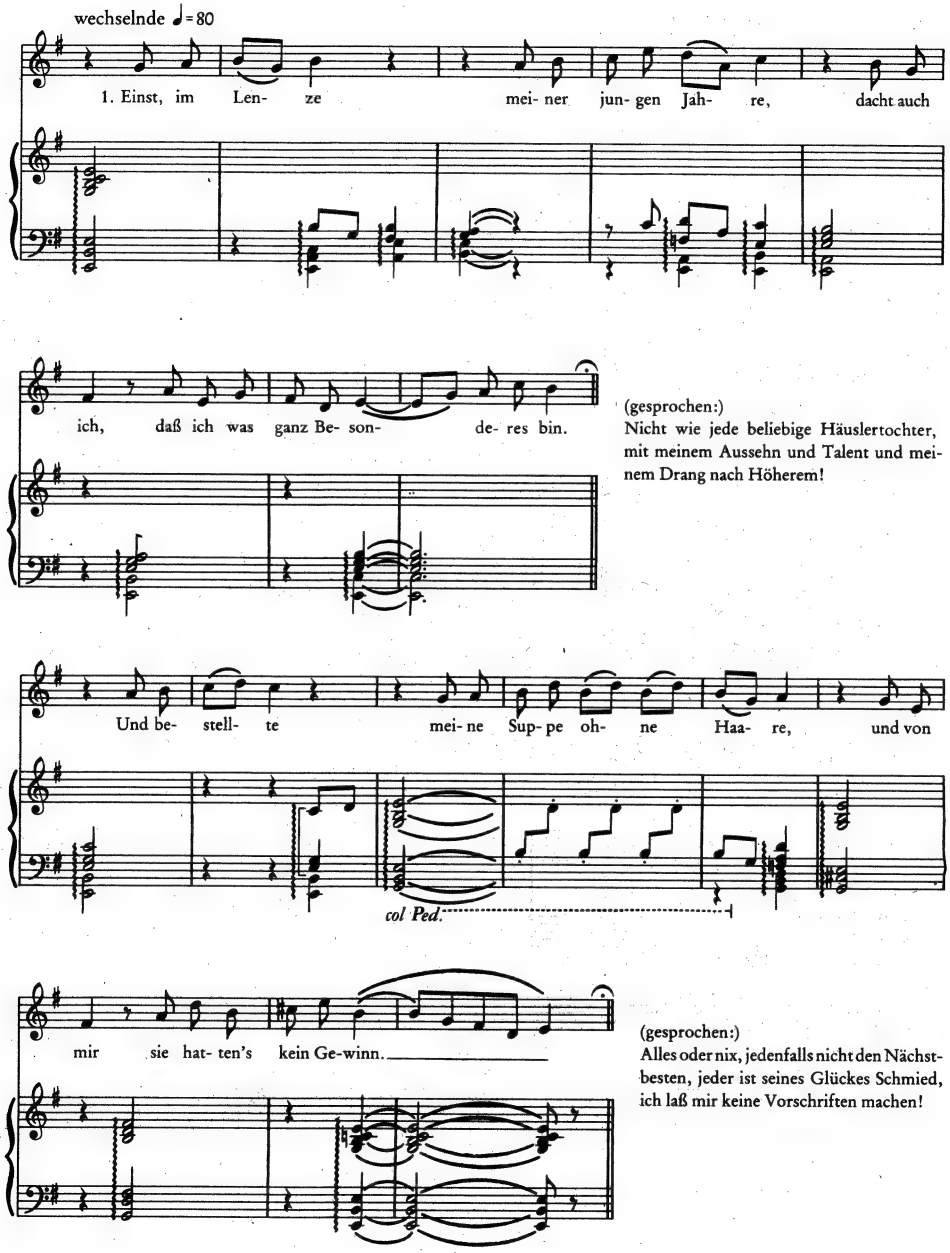
3. So mancher wollt so manches haben
Was es für manchen gar nicht gab:
Er wollt sich schlau ein Schlupfloch graben
Und grub sich nur ein frühes Grab.
Schon manchen sah ich sich abjagen
In Eil nach einer Ruhestatt –
Liegt er dann drin, mag er sich fragen
Warums ihm so geeilet hat.
(Refrain:)

4. Von Ulm nach Metz, von Metz nach Mähren!
Mutter Courage ist dabei!
Der Krieg wird seinen Mann ernähren
Er braucht nur Pulver zu und Blei.
Von Blei allein kann er nicht leben
Von Pulver nicht, er braucht auch Leut!
Müßts euch zum Regiment begeben
Sonst steht er um! So kommt noch heut!
(Refrain:)

5. Mit seinem Glück, seiner Gefahre
Der Krieg, er zieht sich etwas hin.
Der Krieg, er dauert hundert Jahre
Der g'meine Mann hat kein Gewinn.
Ein Dreck sein Fraß, sein Rock ein Plunder!
Sein halben Sold stiehlts Regiment.
Jedoch vielleicht geschehn noch Wunder:
Der Feldzug ist noch nicht zu End!
(Refrain:)

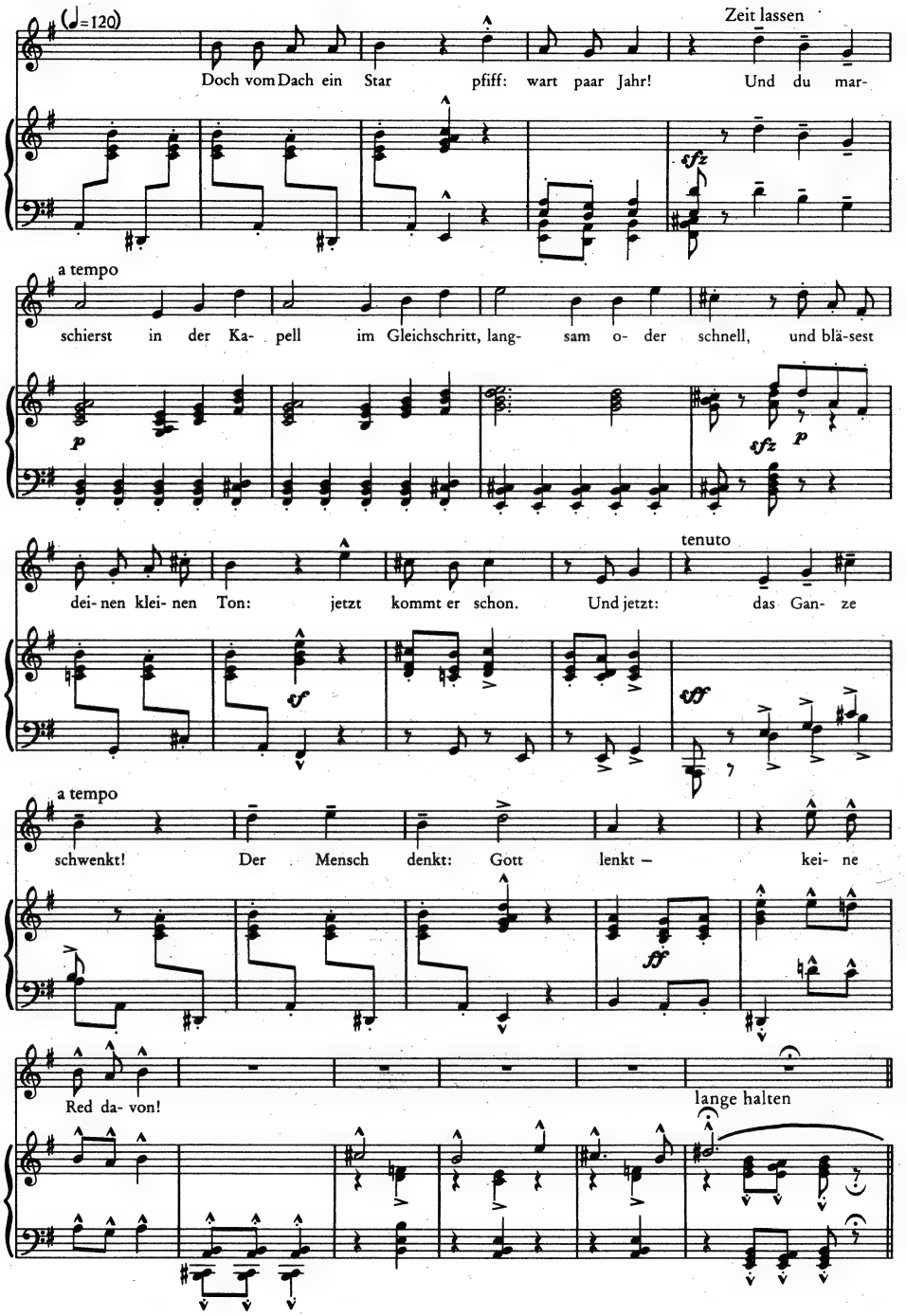
45 Lied von der großen Kapitulation

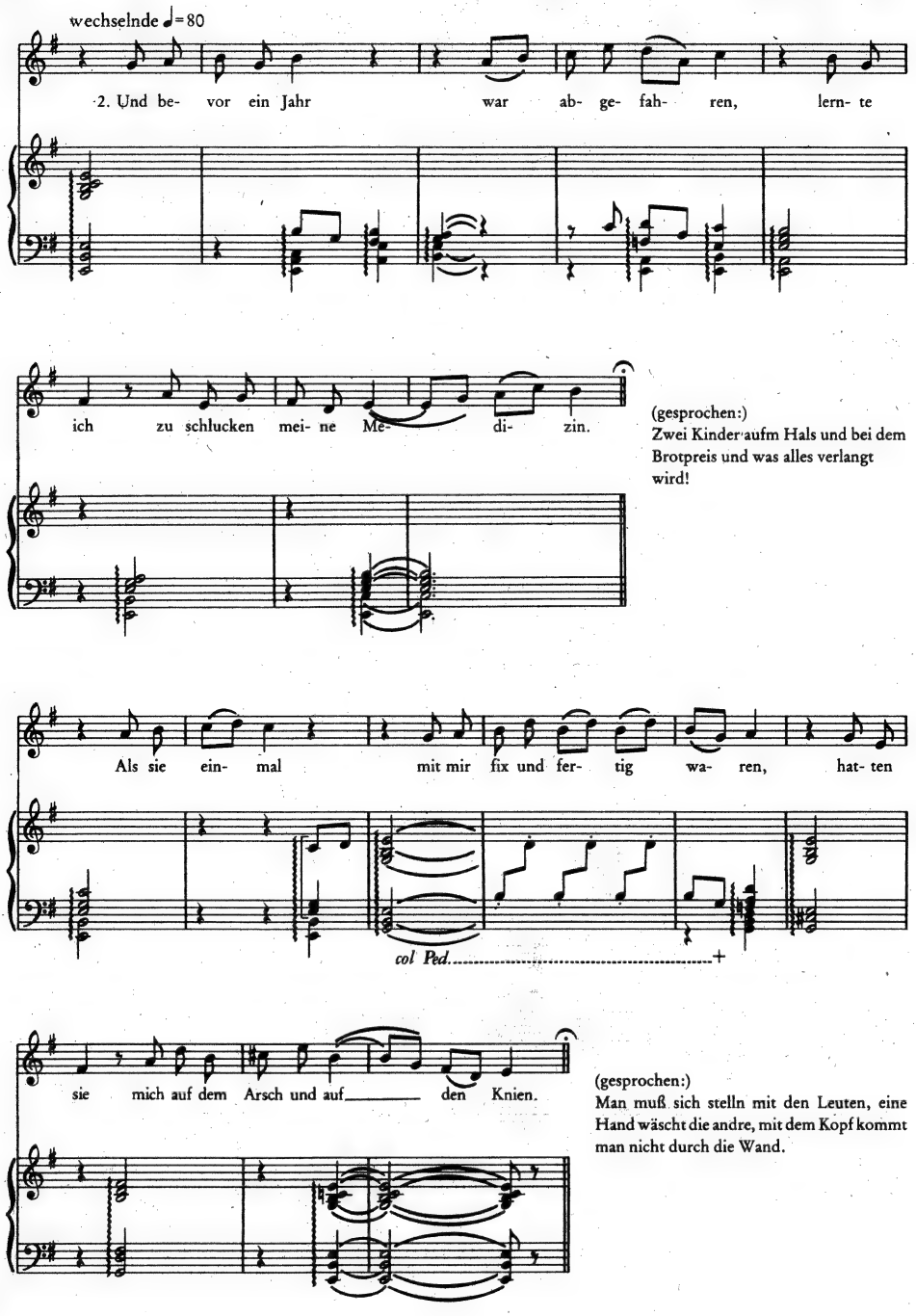
Paul Dessau

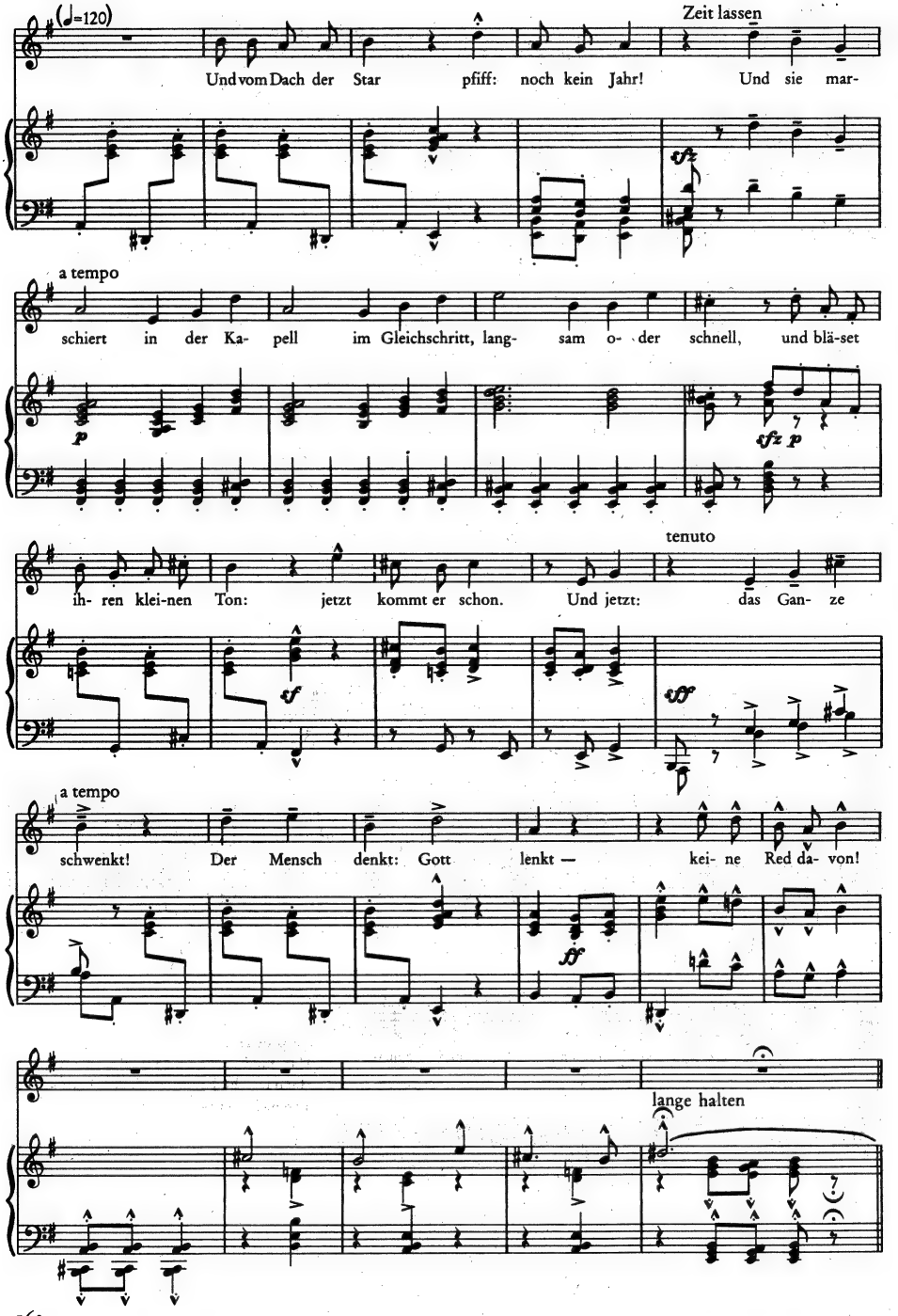


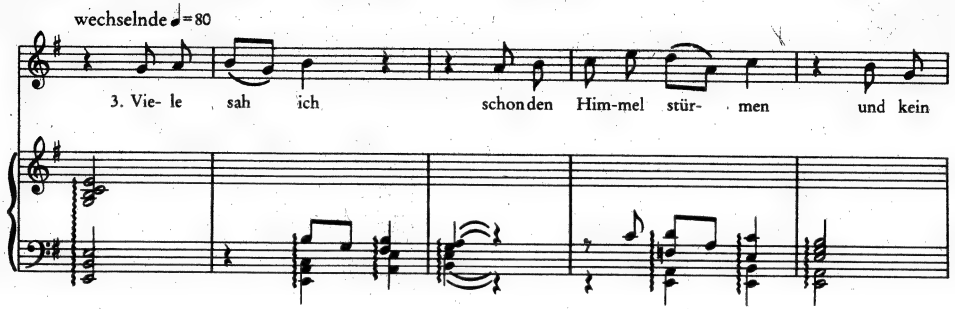
(gesprochen:)
Nicht wie jede beliebige Häuslertochter, mit meinem Aussehn und Talent und meinem Drang nach Höherem!

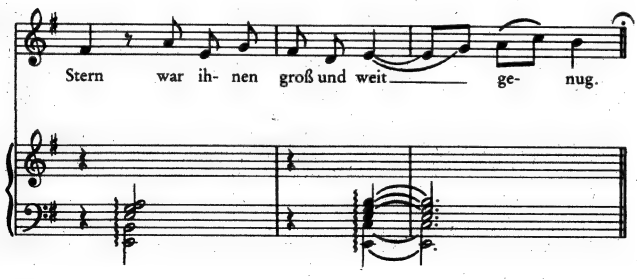
(gesprochen:)
Alles oder nix, jedenfalls nicht den Nächstbesten, jeder ist seines Glückes Schmied, ich laß mir keine Vorschriften machen!


(♩=120)
Zeit lassen
Doch vom Dach ein Star pfiff: wart paar Jahr! Und du mar-
sfz
a tempo
schierst in der Ka- pell im Gleichschritt, lang- sam o- der schnell, und blä-sest
p
sfz
p
tenuto
dei- nen klei- nen Ton: jetzt kommt er schon. Und jetzt: das Gan- ze
sf
fff
a tempo
schwenkt! Der Mensch denkt: Gott lenkt – kei- ne
ff
Red da- von!
lange halten

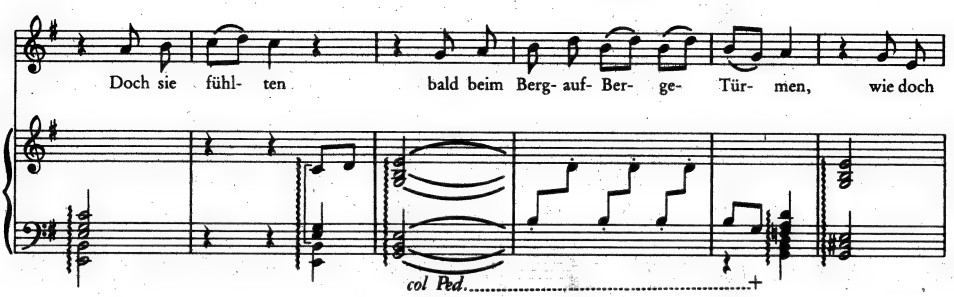

wechselnde ♩= 80
2. Und be- vor ein Jahr war ab- ge- fah- ren, lern- te
ich zu schlucken mei- ne Me- di- zin.
(gesprochen:)
Zwei Kinder aufm Hals und bei dem Brotpreis und was alles verlangt wird!
Als sie ein- mal mit mir fix und fer- tig wa- ren, hat- ten
col Ped.
sie mich auf dem Arsch und auf den Knien.
(gesprochen:)
Man muß sich stelln mit den Leuten, eine Hand wäscht die andre, mit dem Kopf kommt man nicht durch die Wand.

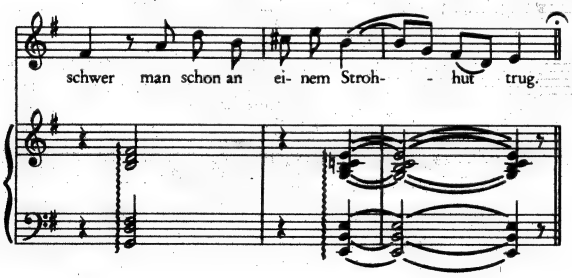

(♩=120)
Zeit lassen
Und vom Dach der Star pfiff: noch kein Jahr! Und sie mar-
a tempo
schiert in der Ka- pell im Gleichschritt, lang- sam o- der schnell, und blä-set
tenuto
ih- ren klei-nen Ton: jetzt kommt er schon. Und jetzt: das Gan- ze
a tempo
schwenkt! Der Mensch denkt: Gott lenkt — kei- ne Red da- von!
lange halten



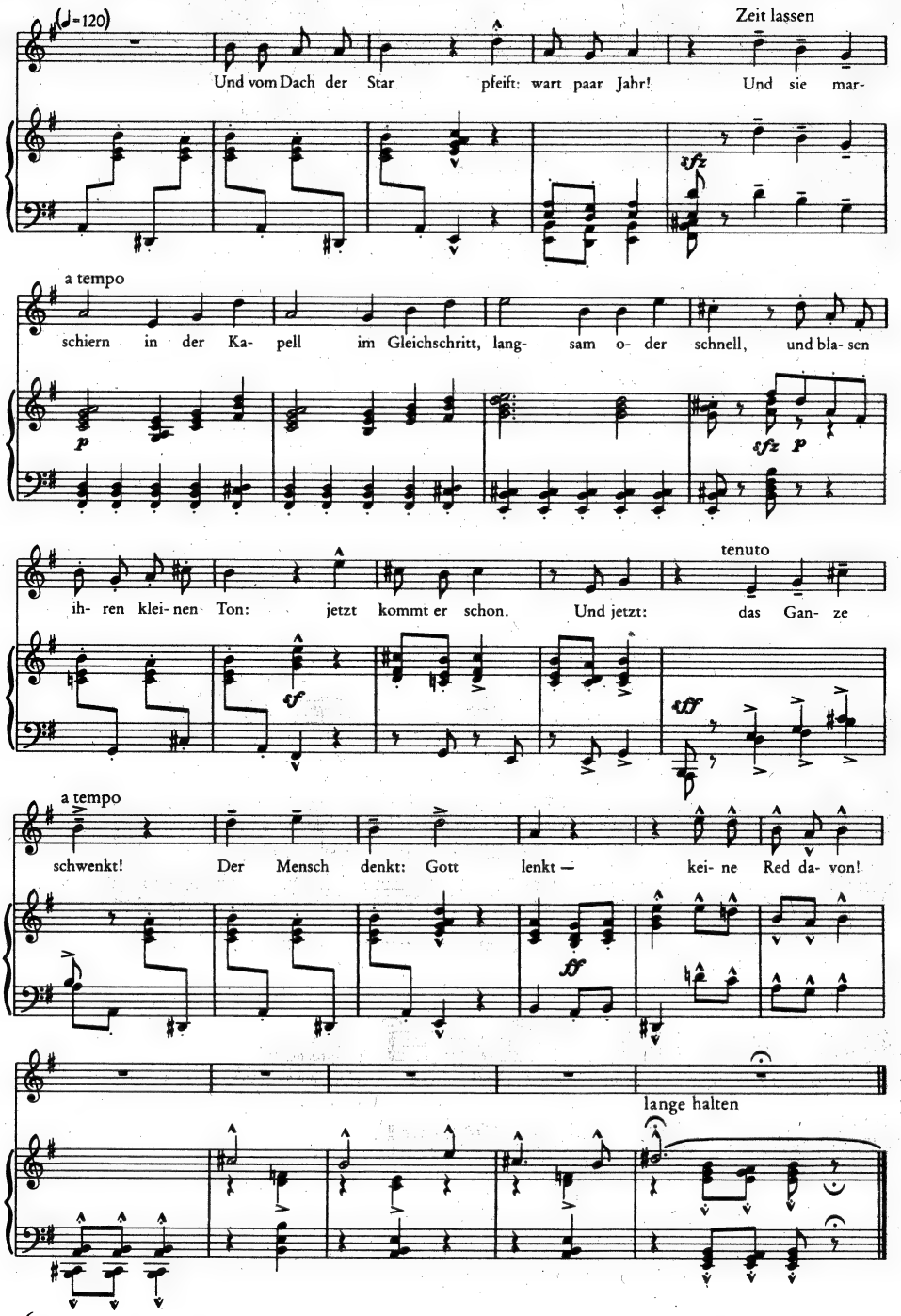


(gesprochen:)
Der Tüchtige schafft es, wo ein Wille ist, ist auch ein Weg, wir werden den Laden schon schmeißen.



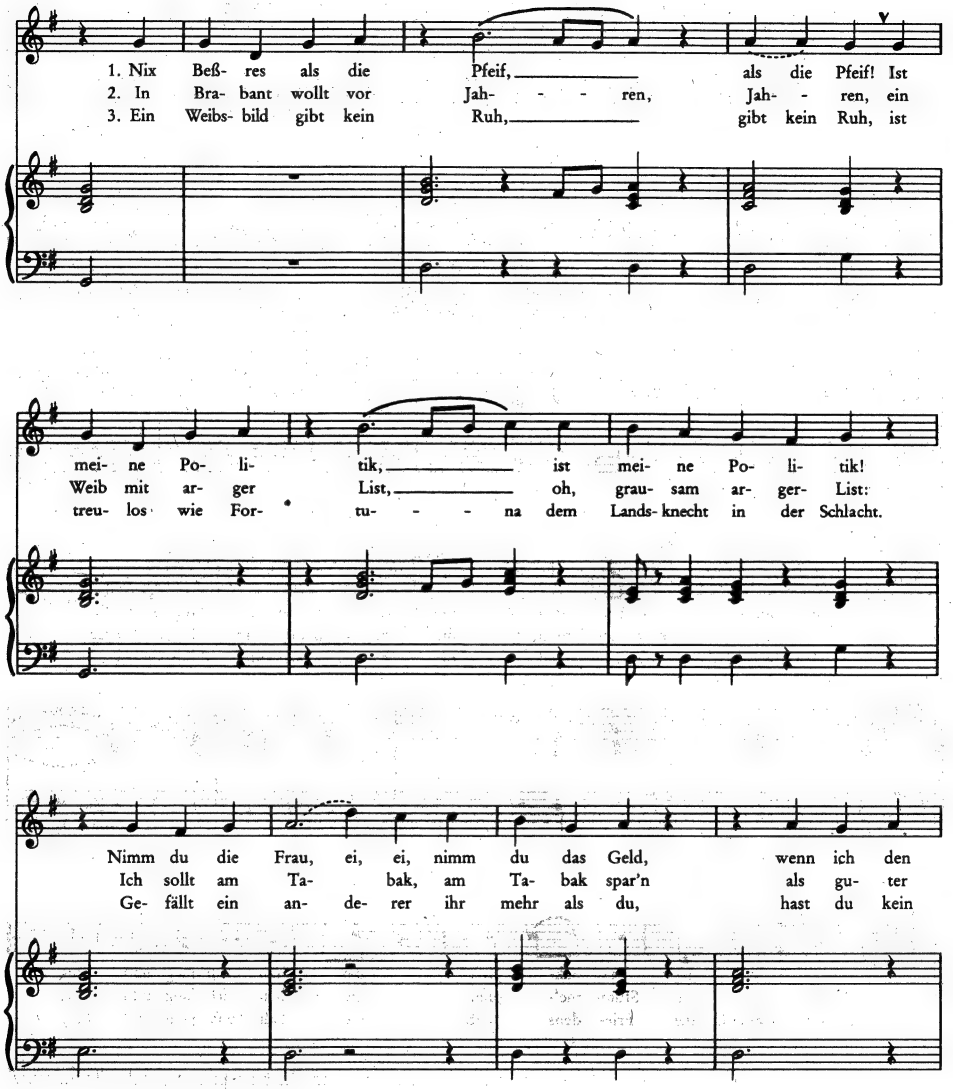


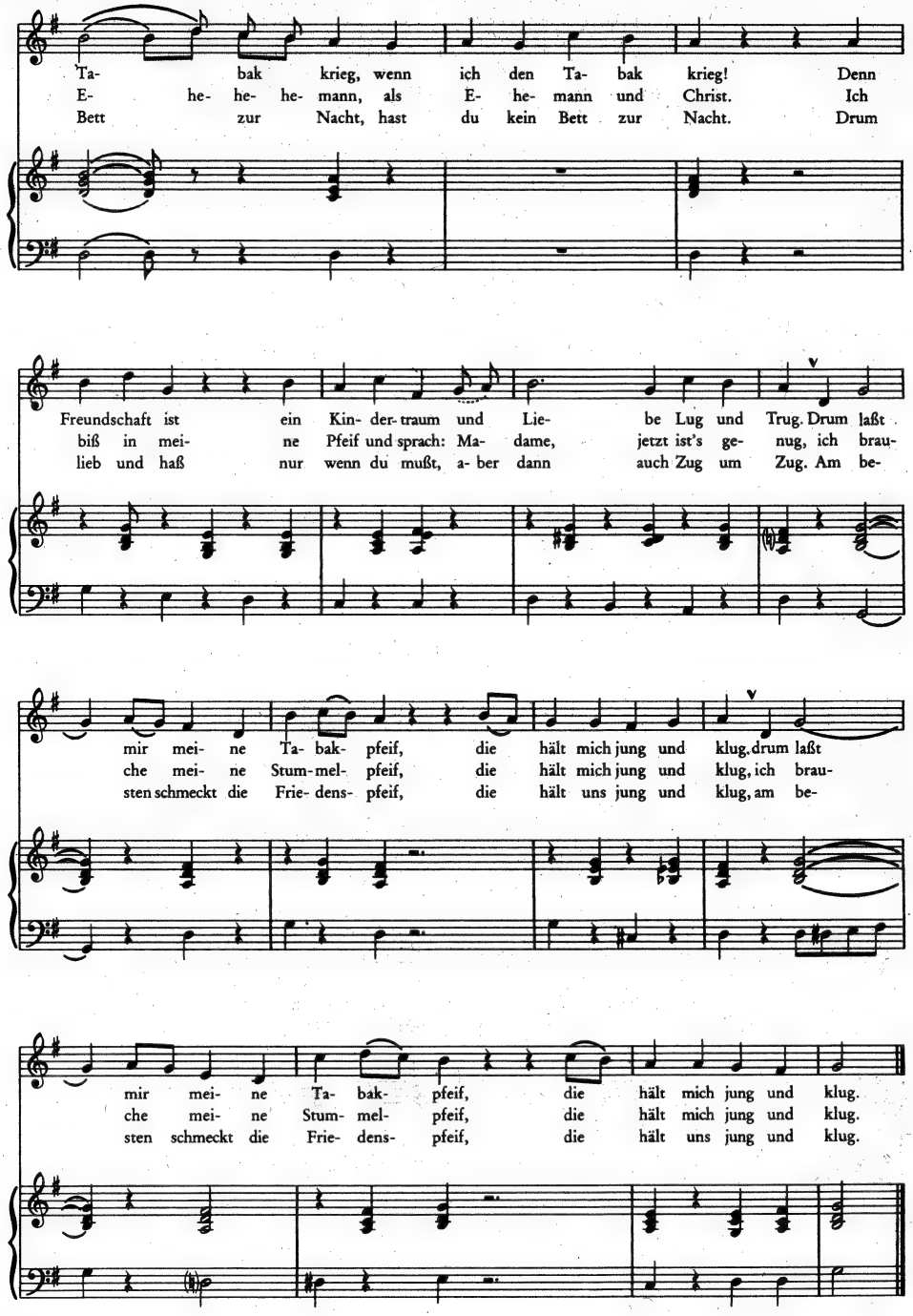
(gesprochen:)
Man muß sich nach der Decke strecken!


(♩=120)
Zeit lassen
Und vom Dach der Star pfeift: wart paar Jahr! Und sie mar-
a tempo
schiern in der Ka- pell im Gleichschritt, lang- sam o- der schnell, und bla- sen
tenuto
ih- ren klei- nen Ton: jetzt kommt er schon. Und jetzt: das Gan- ze
a tempo
schwenkt! Der Mensch denkt: Gott lenkt — kei- ne Red da- von!
lange halten

46 Lied des Pfeifenpieter

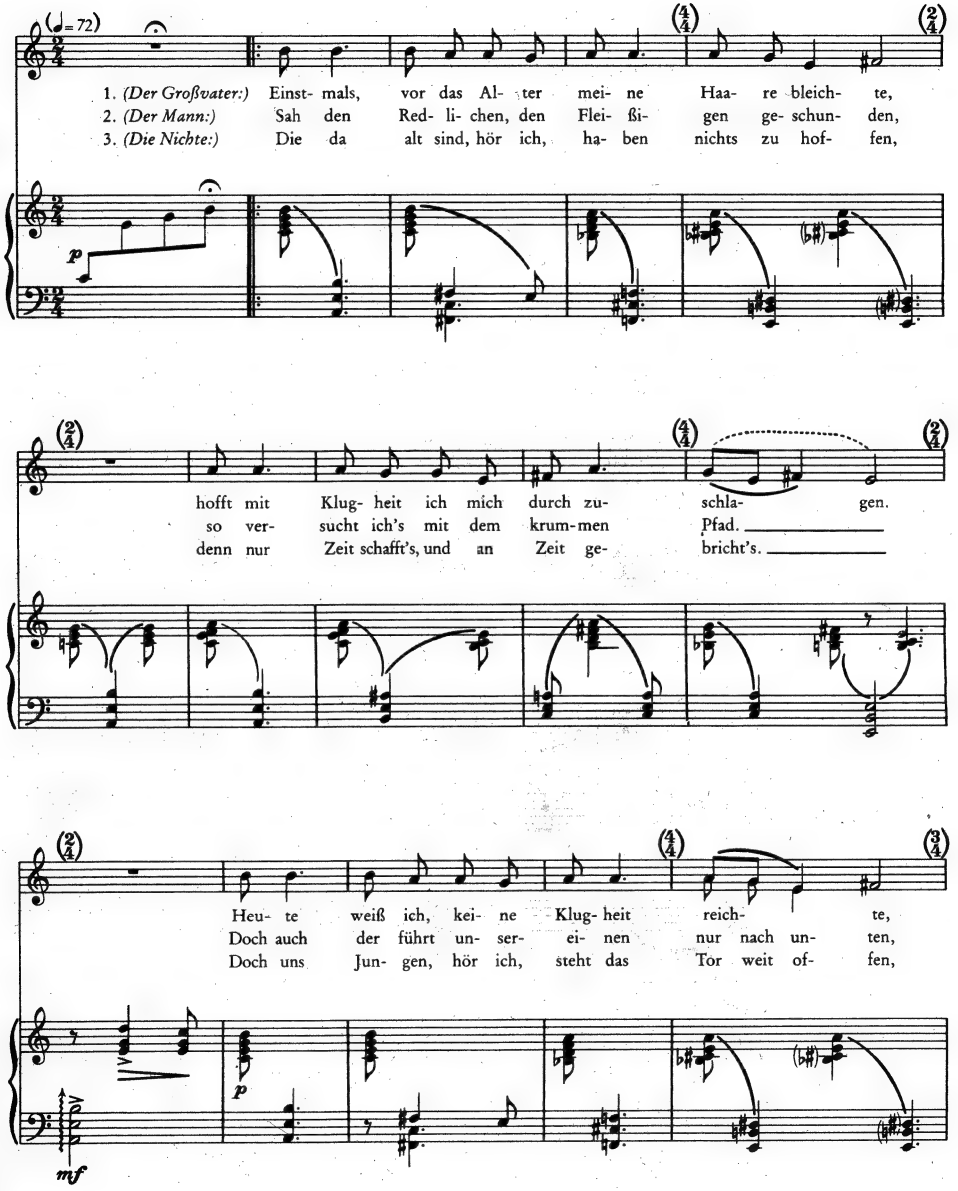
Paul Dessau

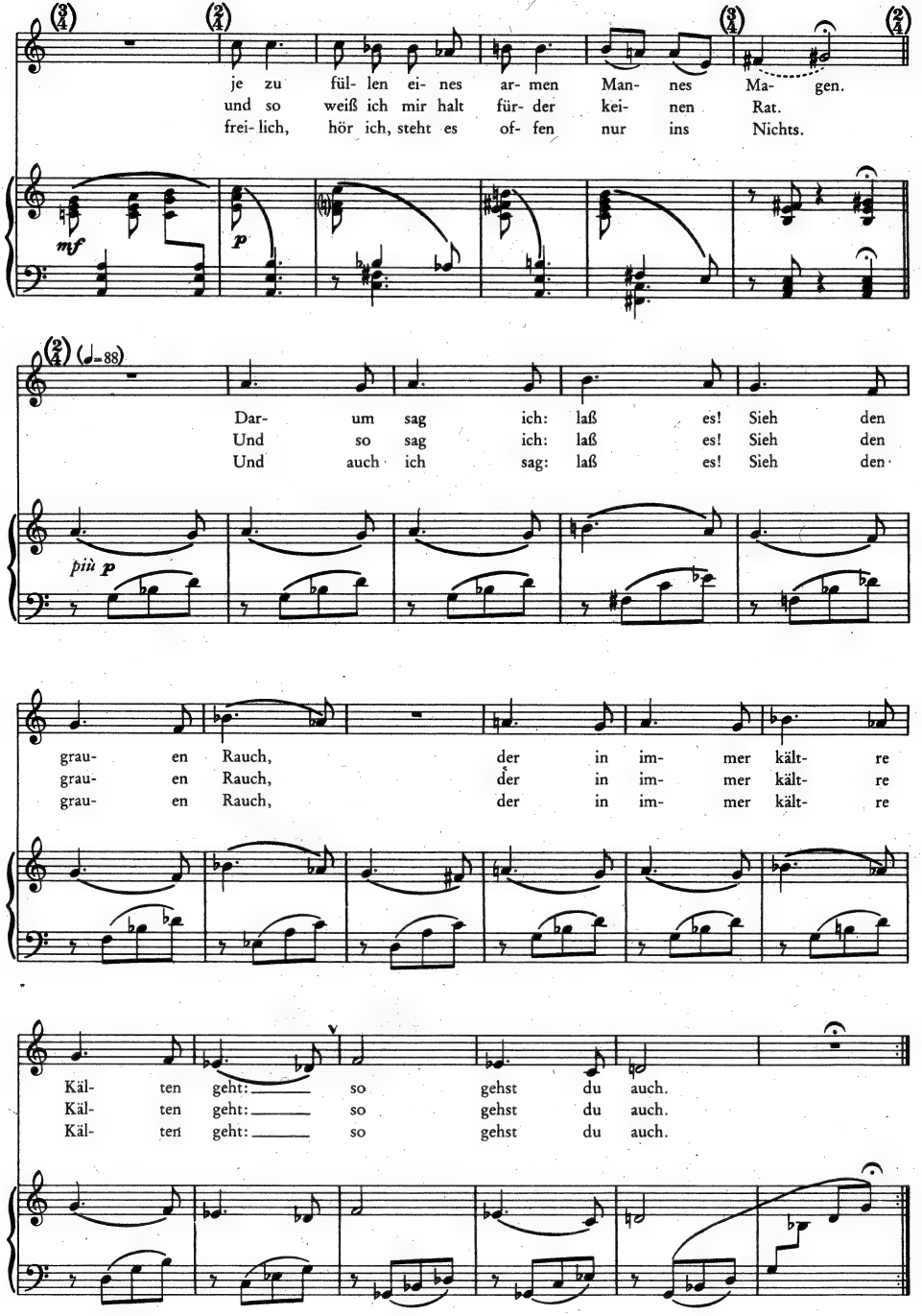



Ta- bak krieg, wenn ich den Ta- bak krieg! Denn
E- he- he- mann, als E- he- mann und Christ. Ich
Bett zur Nacht, hast du kein Bett zur Nacht. Drum
Freundschaft ist ein Kin- der- traum und Lie- be Lug und Trug. Drum laßt
biß in mei- ne Pfeif und sprach: Ma- dame, jetzt ist's ge- nug, ich brau-
lieb und haß nur wenn du mußt, a- ber dann auch Zug um Zug. Am be-
mir mei- ne Ta- bak- pfeif, die hält mich jung und klug, drum laßt
che mei- ne Stum- mel- pfeif, die hält mich jung und klug, ich brau-
sten schmeckt die Frie- dens- pfeif, die hält uns jung und klug, am be-
mir mei- ne Ta- bak- pfeif, die hält mich jung und klug.
che mei- ne Stum- mel- pfeif, die hält mich jung und klug.
sten schmeckt die Frie- dens- pfeif, die hält uns jung und klug.

47 Das Lied vom Rauch

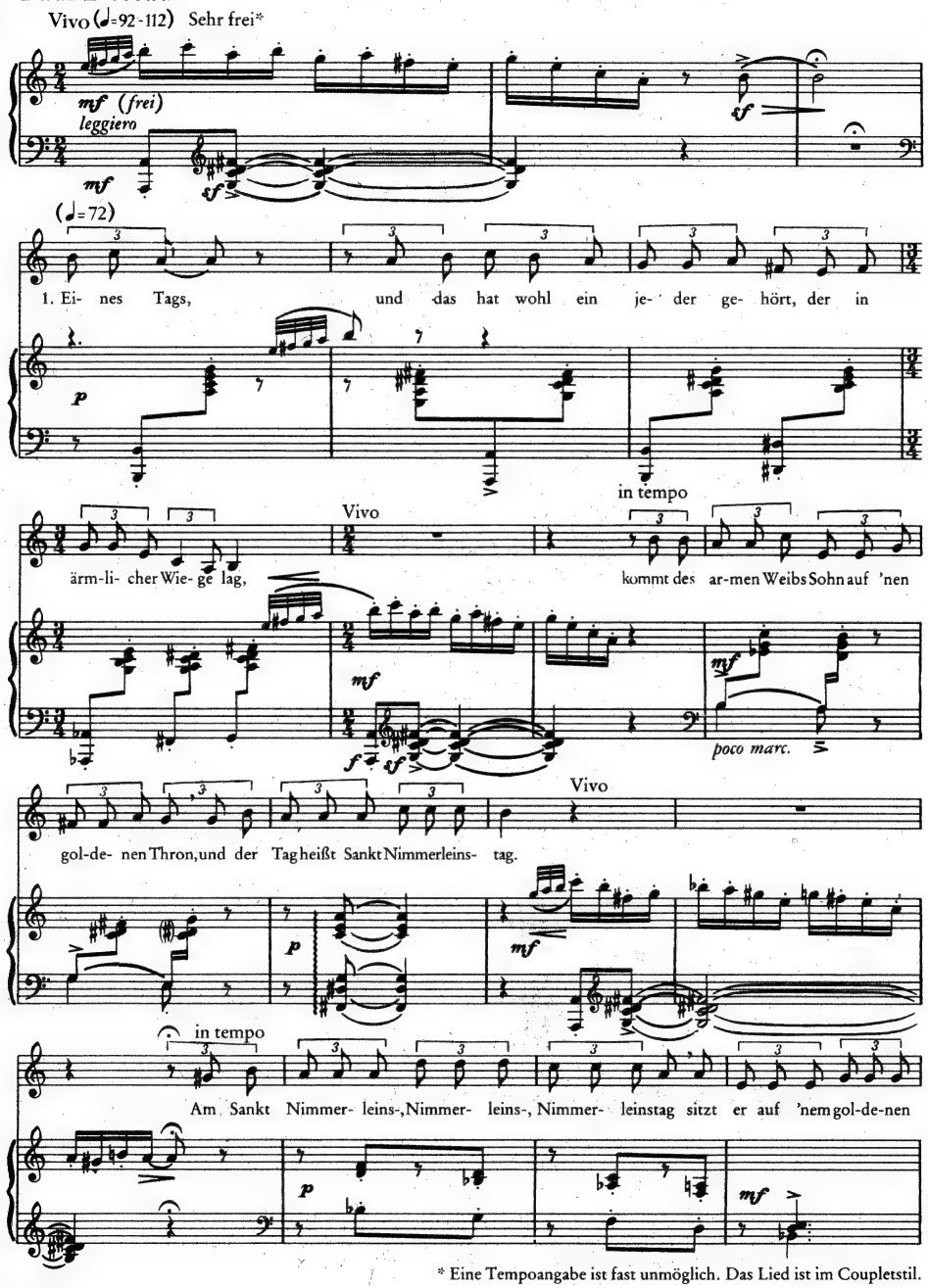
Paul Dessau



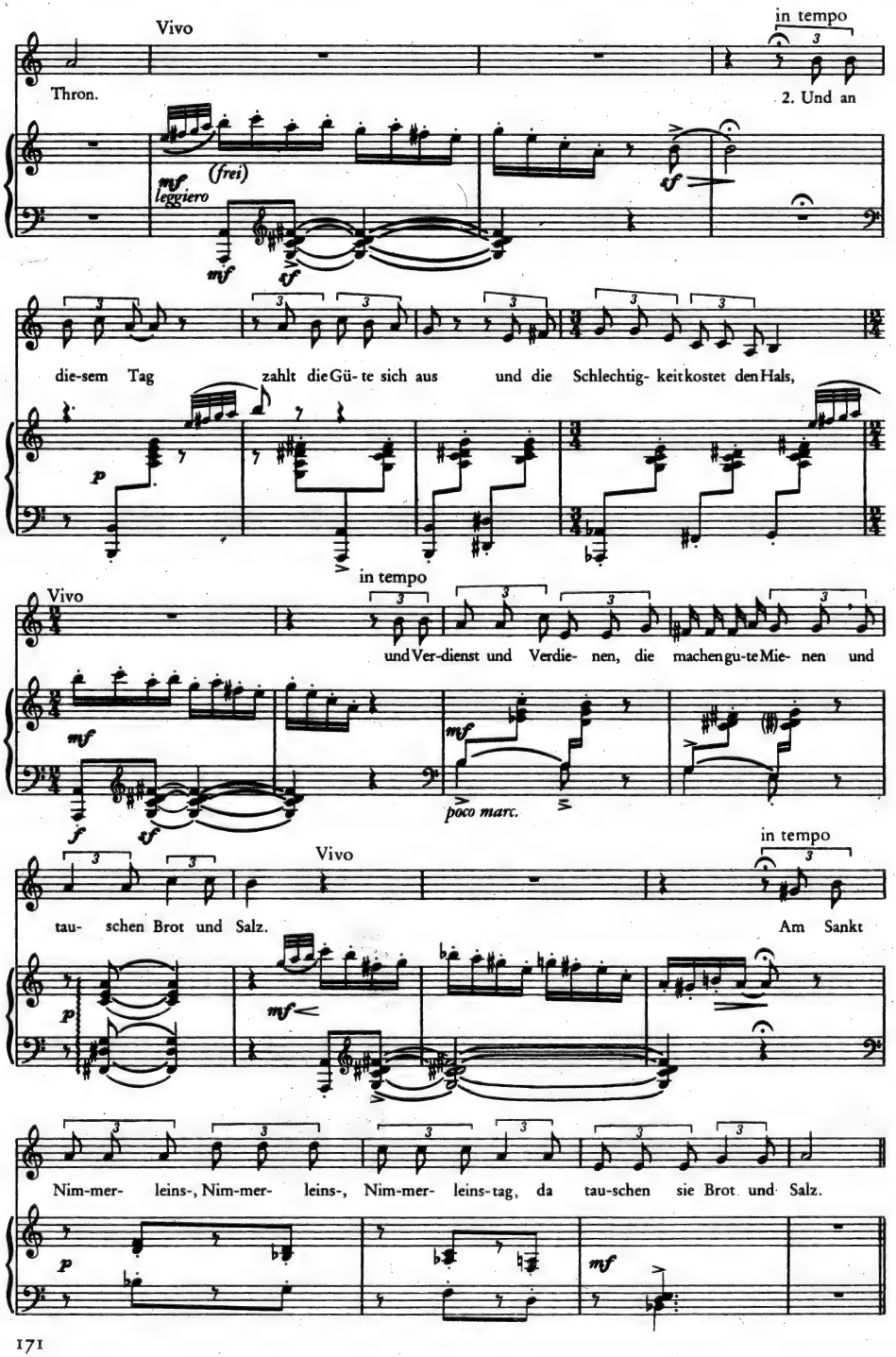

je zu fül- len ei- nes ar- men Man- nes Ma- gen.
und so weiß ich mir halt für- der kei- nen Rat.
frei- lich, hör ich, steht es of- fen nur ins Nichts.
mf
p
(♩= 88)
Dar- um sag ich: laß es! Sieh den
Und so sag ich: laß es! Sieh den
Und auch ich sag: laß es! Sieh den
più p
grau- en Rauch, der in im- mer kält- re
grau- en Rauch, der in im- mer kält- re
grau- en Rauch, der in im- mer kält- re
Käl- ten geht: so gehst du auch.
Käl- ten geht: so gehst du auch.
Käl- ten geht: so gehst du auch.

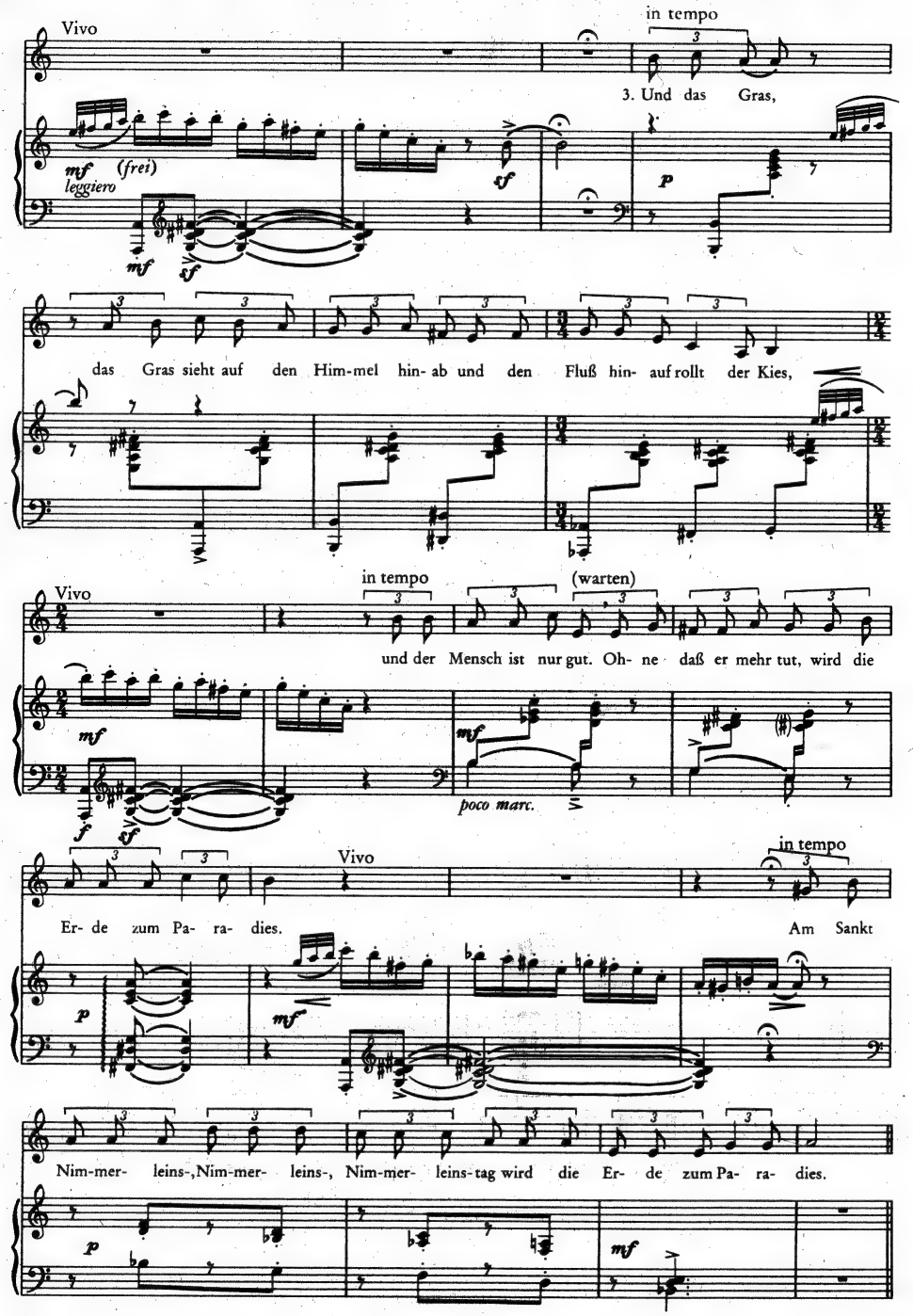
48 Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag

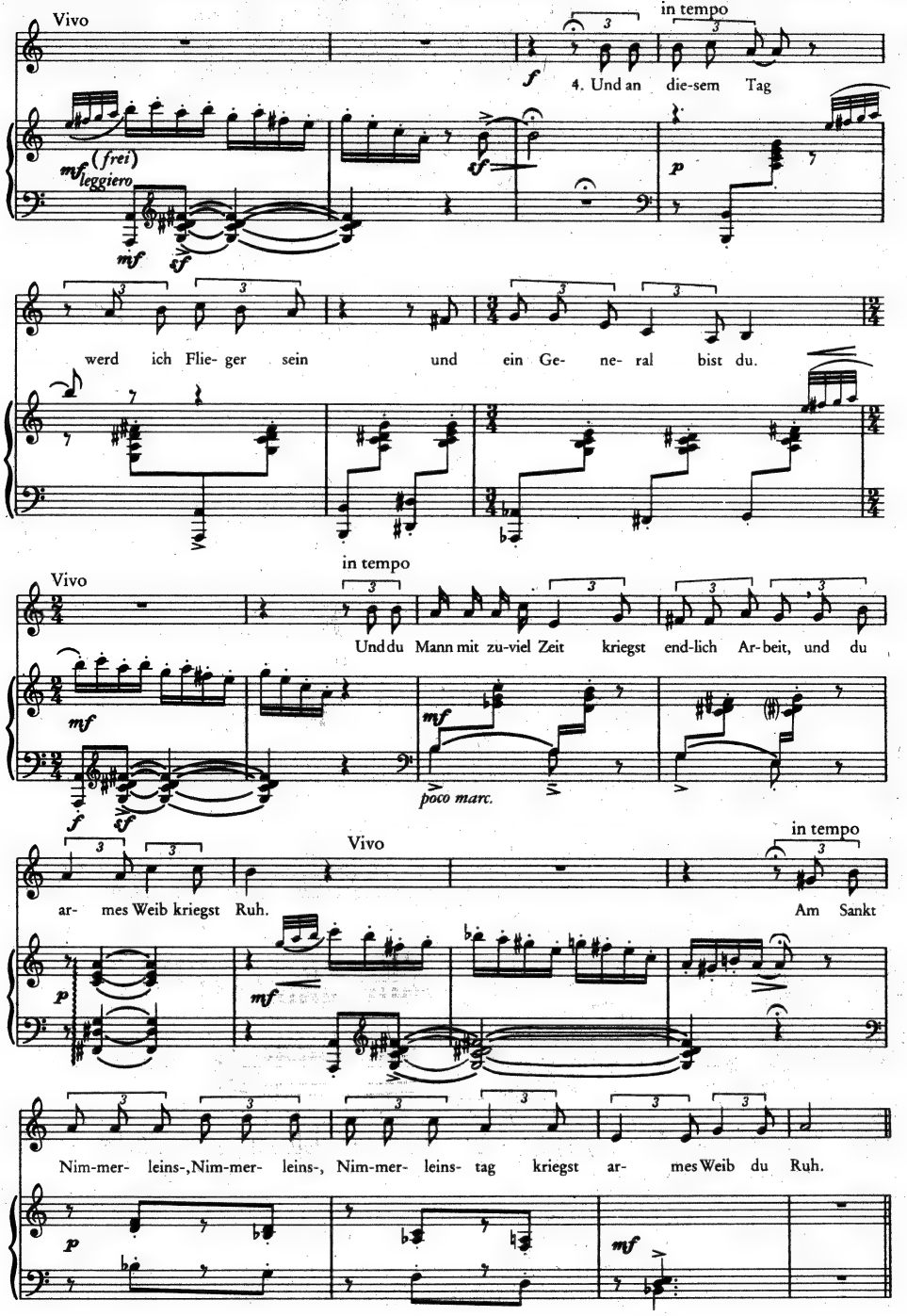
Paul Dessau

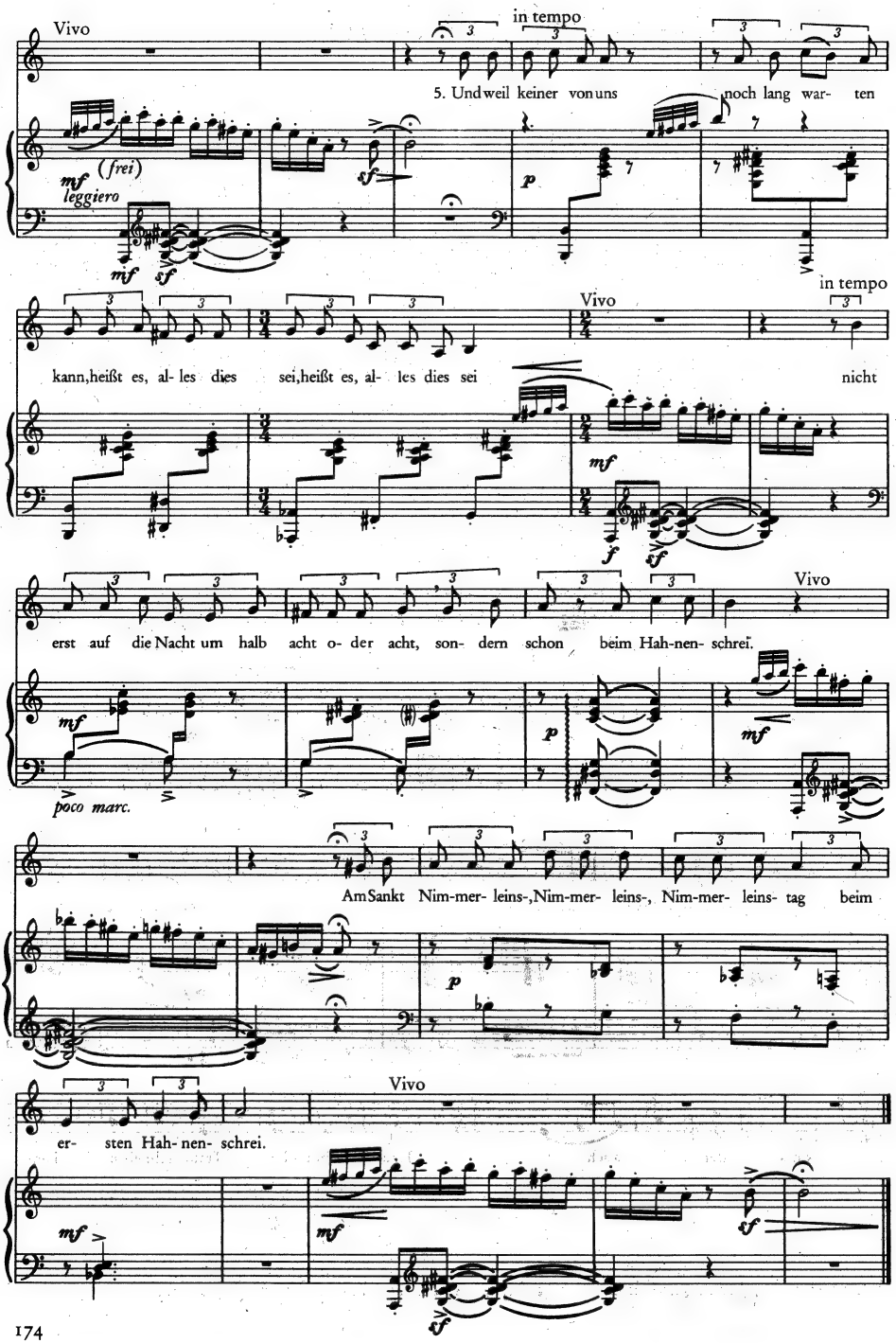


* Eine Tempoangabe ist fast unmöglich. Das Lied ist im Coupletstil.


Vivo
in tempo
Thron.
2. Und an
(frei)
mf
leggiero
sf
mf
sf
die-sem Tag zahlt die Gü- te sich aus und die Schlechtig- keit kostet den Hals,
p
in tempo
Vivo
und Ver-dienst und Verdie- nen, die machen gu-te Mie- nen und
mf
mf
poco marc.
f
sf
in tempo
Vivo
tau- schen Brot und Salz. Am Sankt
p
mf
Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins-tag, da tau-schen sie Brot und Salz.
p
mf


Vivo
in tempo
3. Und das Gras,
mf (frei)
leggiero
sf
p
mf
sf
das Gras sieht auf den Him-mel hin- ab und den Fluß hin- auf rollt der Kies,
Vivo
in tempo
(warten)
und der Mensch ist nur gut. Oh- ne daß er mehr tut, wird die
mf
mf
poco marc.
f
sf
Vivo
in tempo
Er- de zum Pa- ra- dies.
Am Sankt
p
mf
Nim-mer- leins-,Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins-tag wird die Er- de zum Pa- ra- dies.
p
mf

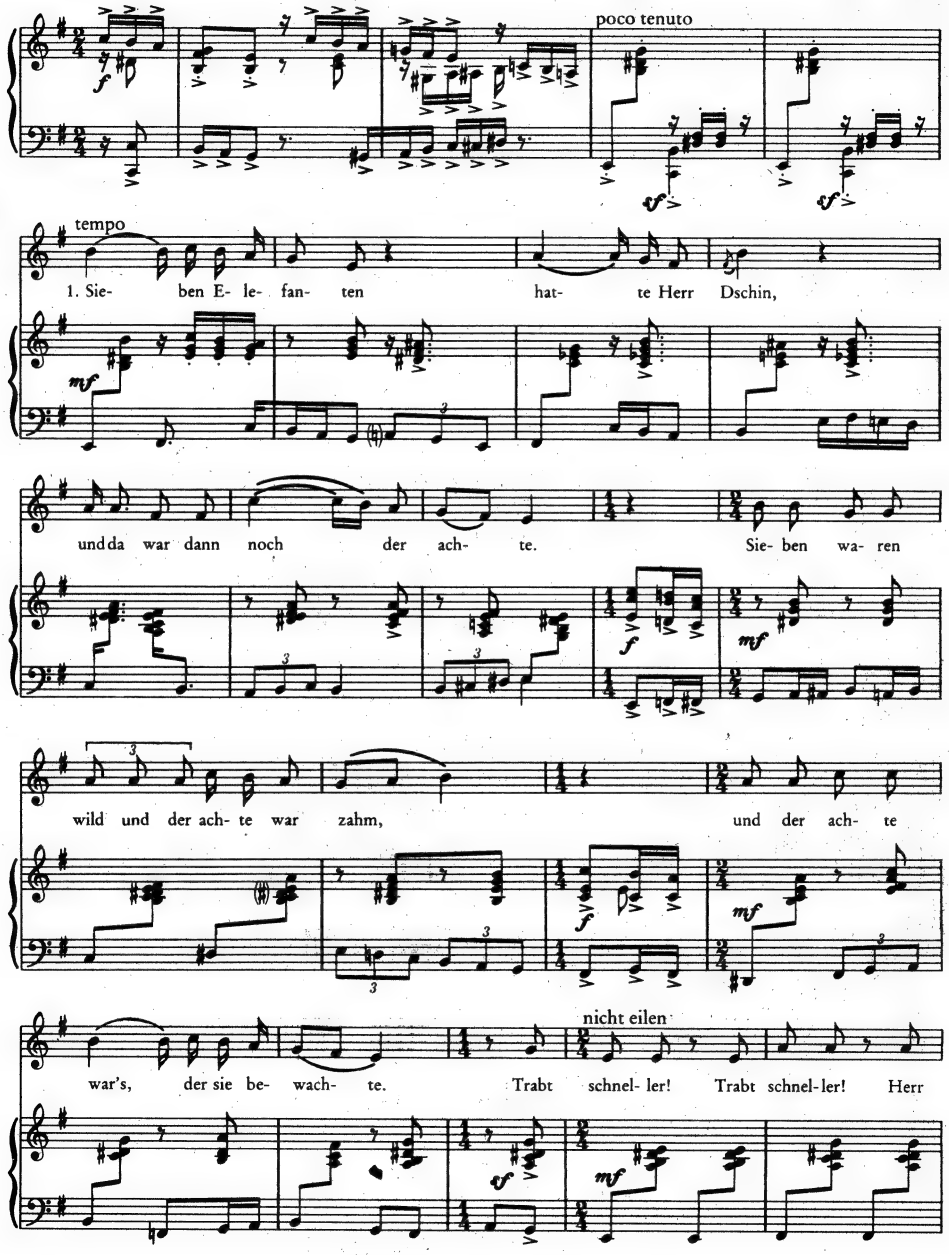

Vivo
in tempo
4. Und an die-sem Tag
(frei)
leggiero
werd ich Flie- ger sein und ein Ge- ne- ral bist du.
Vivo
in tempo
Und du Mann mit zu-viel Zeit kriegst end-lich Ar-beit, und du
poco marc.
Vivo
in tempo
ar- mes Weib kriegst Ruh. Am Sankt
Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins- tag kriegst ar- mes Weib du Ruh.

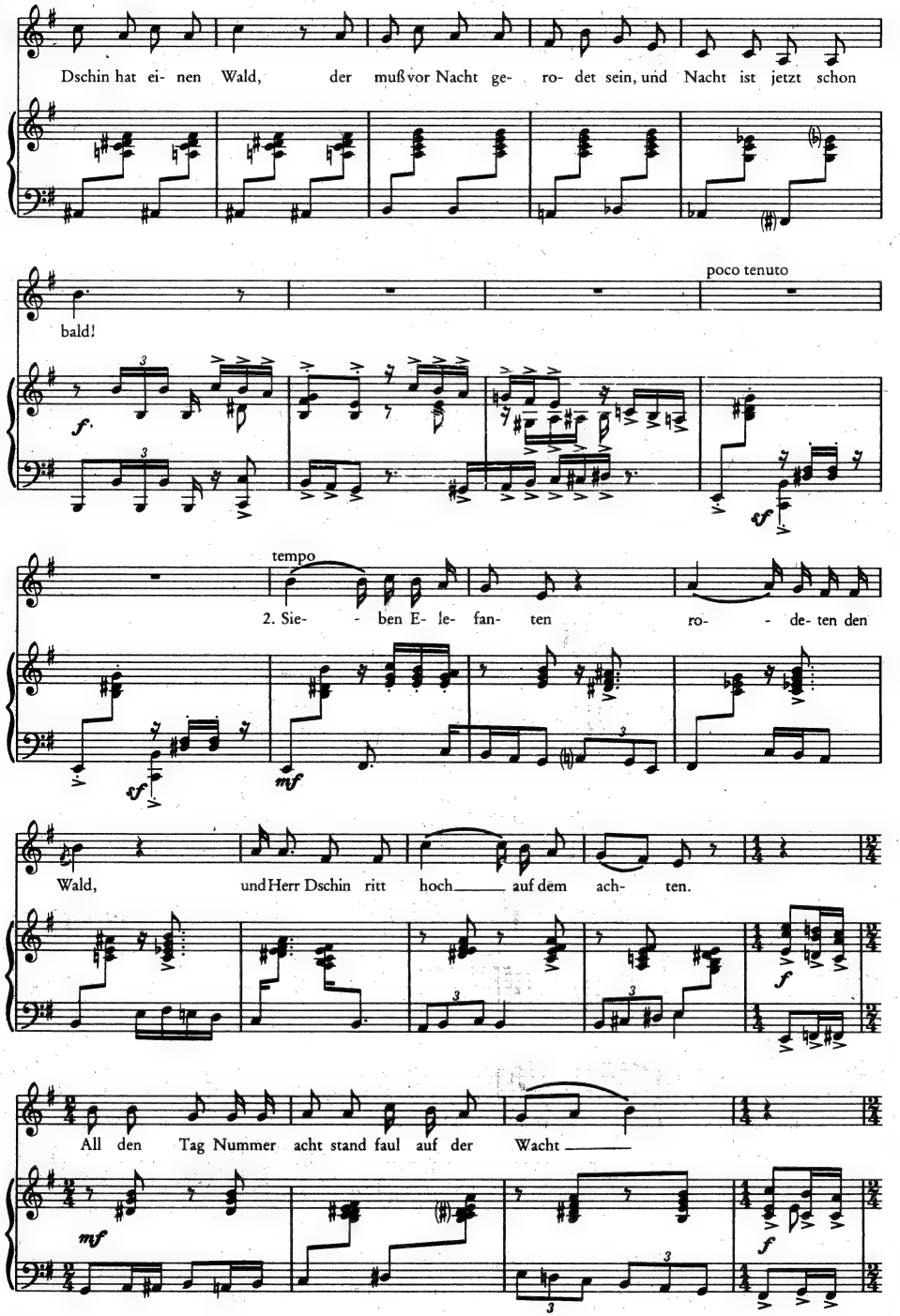

Vivo
in tempo
5. Und weil keiner von uns noch lang war- ten
(frei)
mf
leggiero
sf
p
in tempo
Vivo
kann, heißt es, al- les dies sei, heißt es, al- les dies sei nicht
mf
f
sf
Vivo
erst auf die Nacht um halb acht o- der acht, son- dern schon beim Hah-nen- schrei.
mf
p
mf
poco marc.
Am Sankt Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins-, Nim-mer- leins- tag beim
p
Vivo
er- sten Hah- nen- schrei.
mf
mf
sf

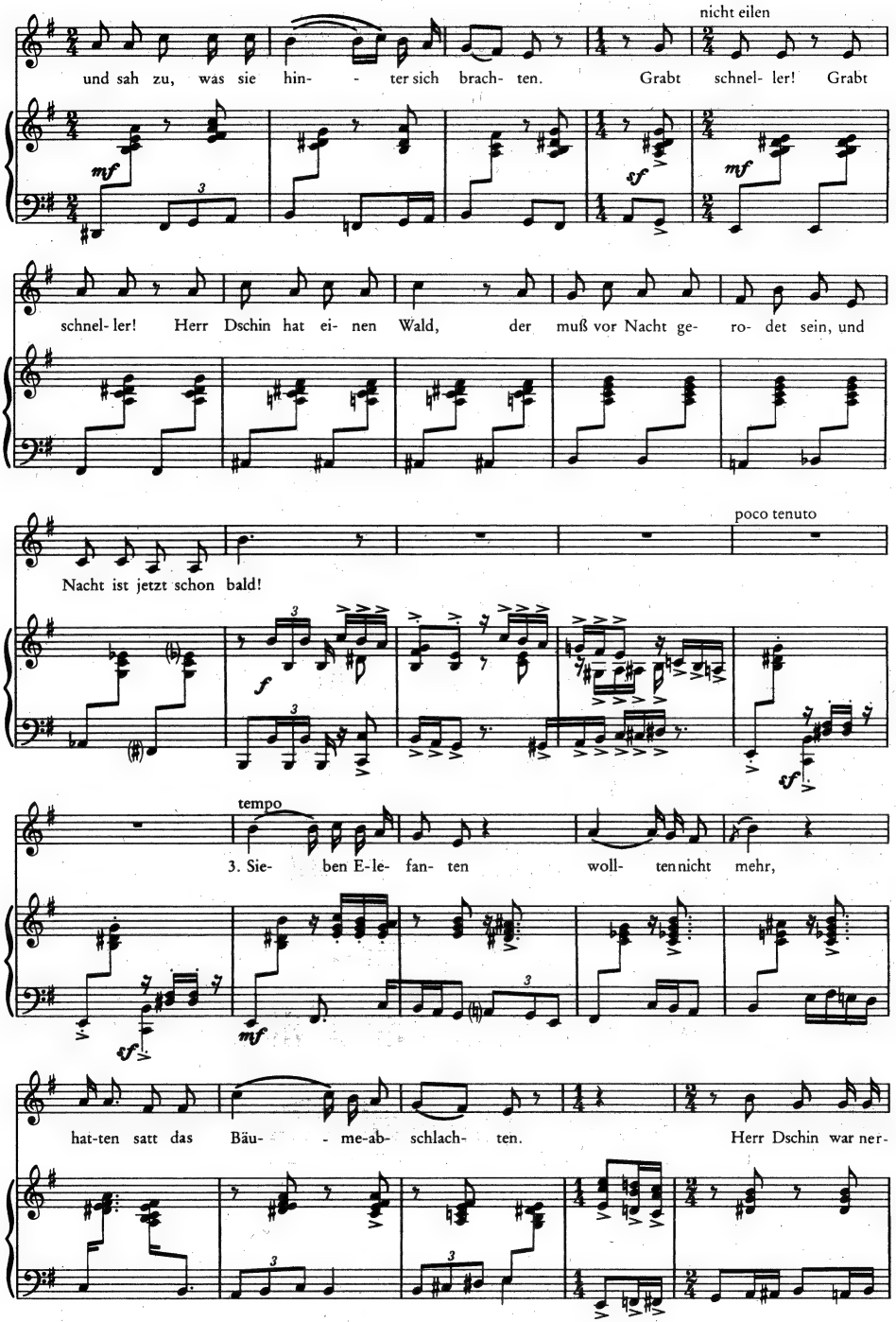
49 Lied vom achten Elefanten

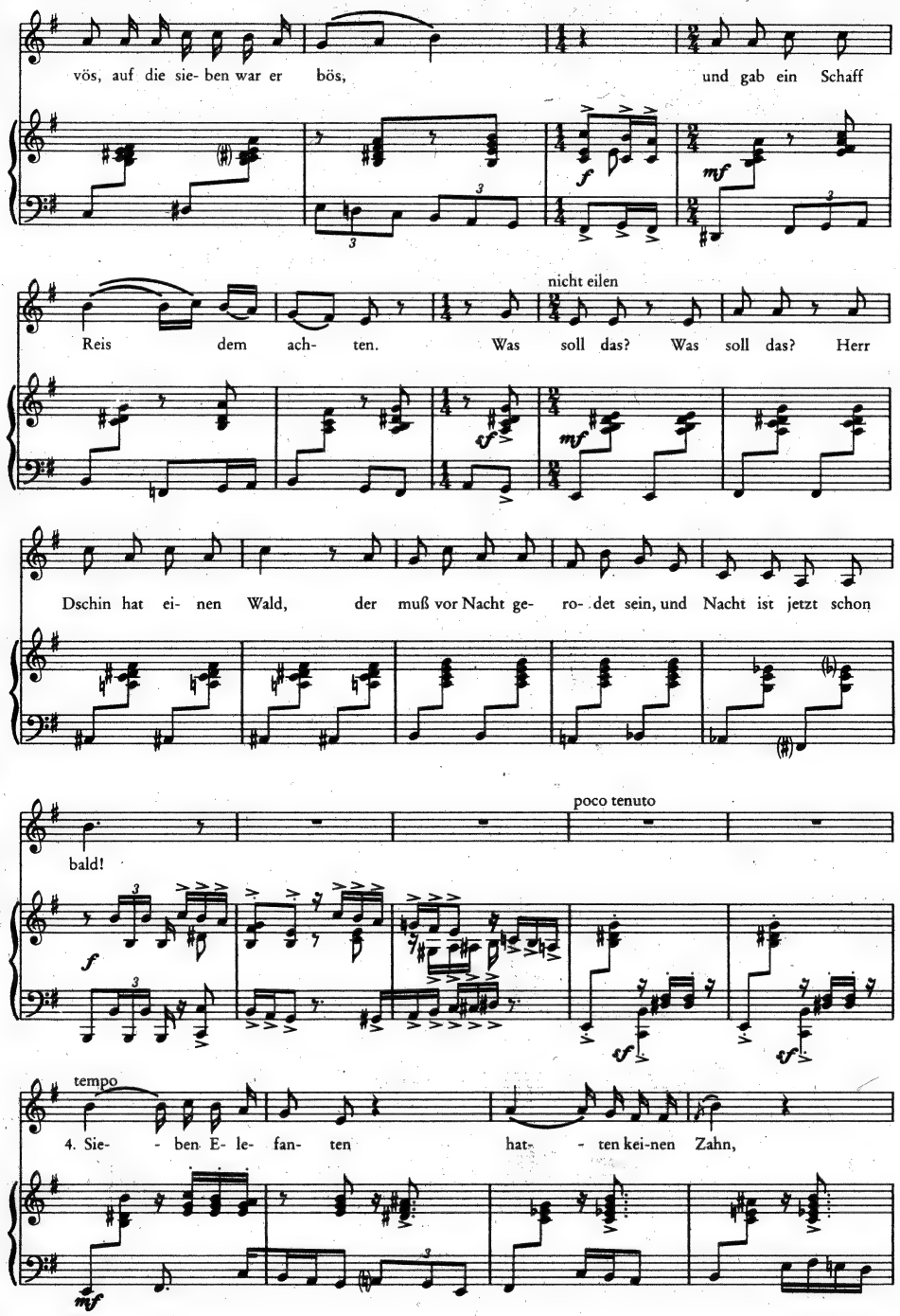
Paul Dessau

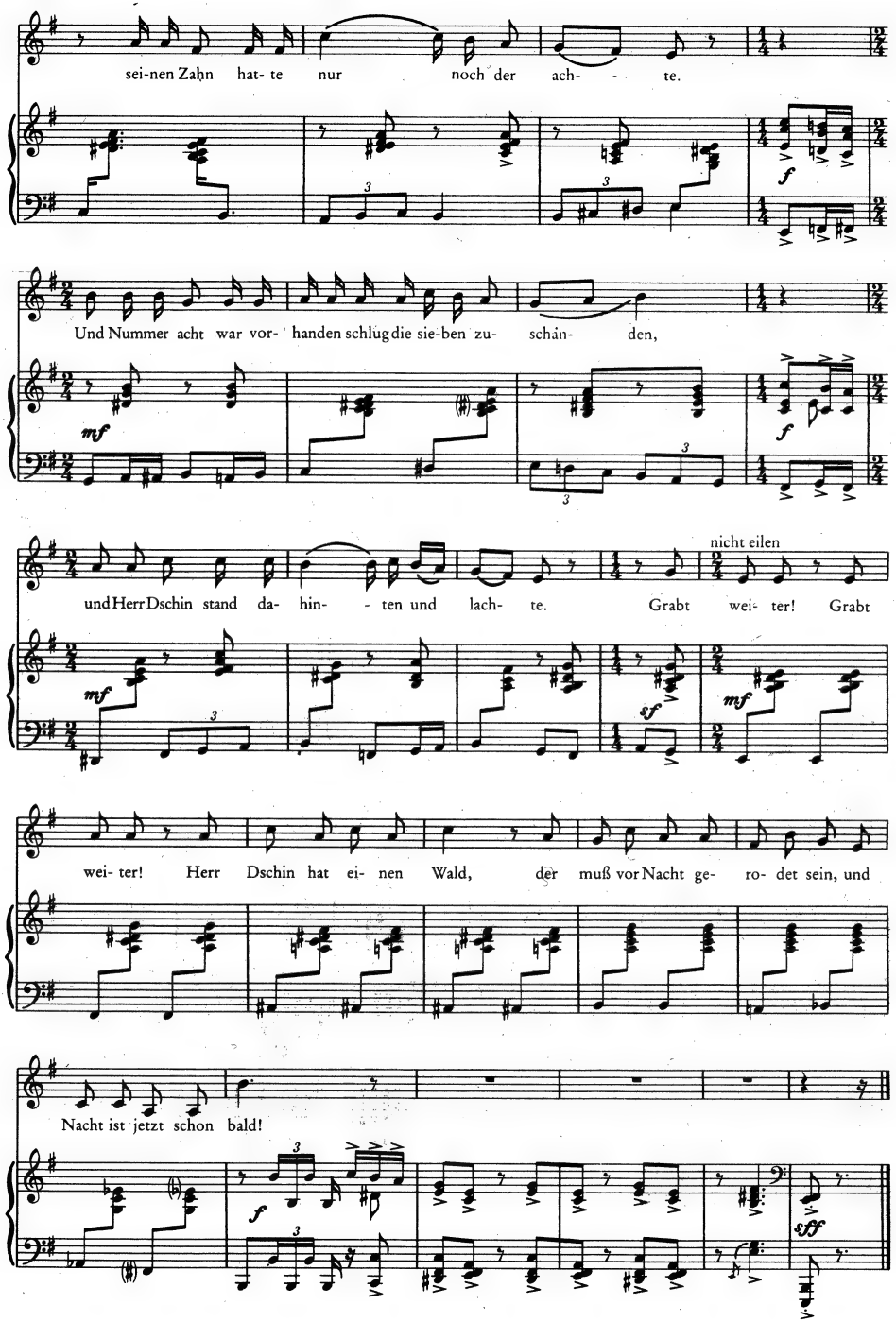
(♩= 80)




Dschin hat ei- nen Wald, der muß vor Nacht ge- ro- det sein, und Nacht ist jetzt schon
poco tenuto
bald!
f
sf
tempo
2. Sie- - ben E- le- fan- ten ro- - de- ten den
sf
mf
Wald, und Herr Dschin ritt hoch auf dem ach- ten.
f
All den Tag Nummer acht stand faul auf der Wacht
mf
f

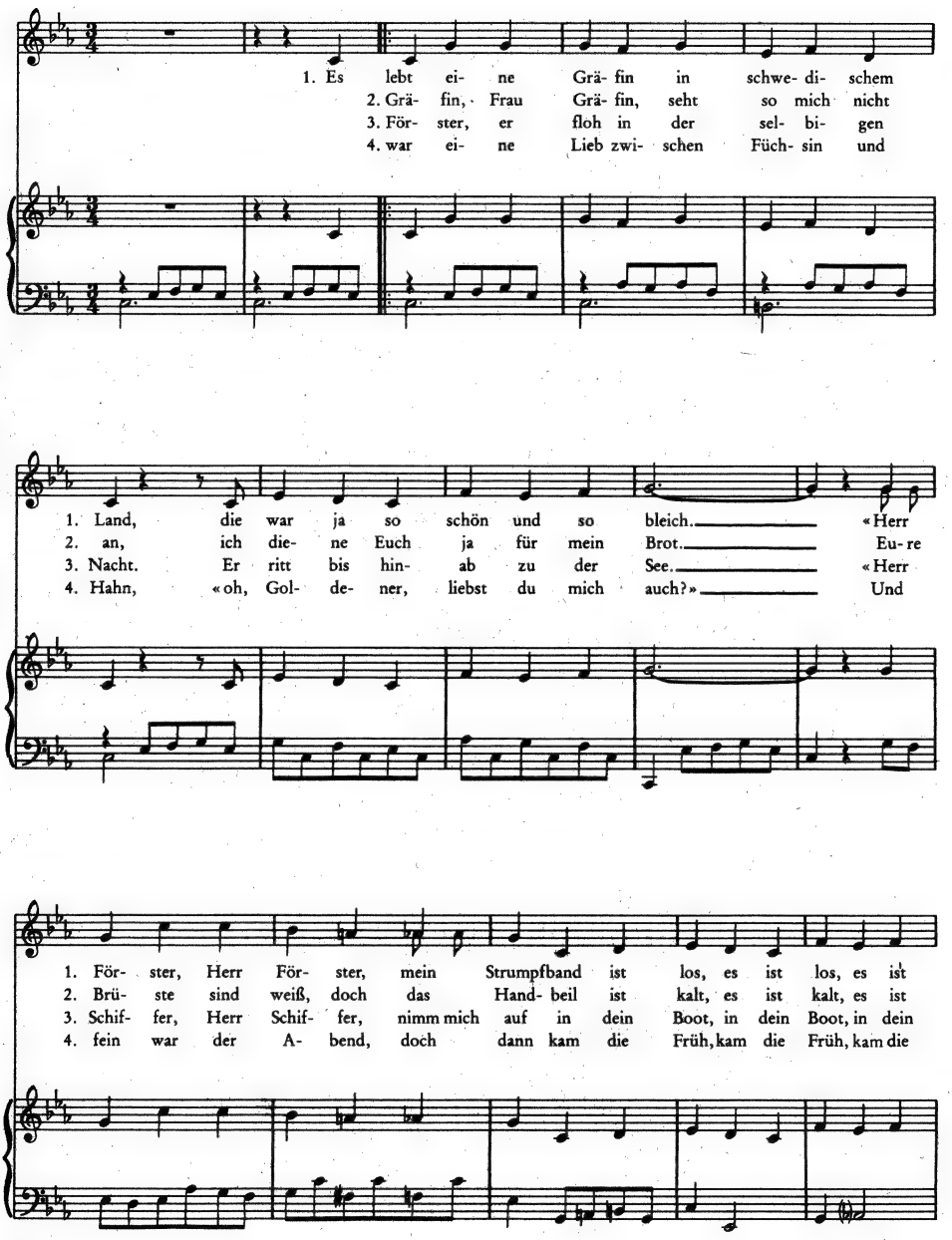

nicht eilen
und sah zu, was sie hin- - ter sich brach- ten. Grabt schnel- ler! Grabt
mf
sf
mf
schnel- ler! Herr Dschin hat ei- nen Wald, der muß vor Nacht ge- ro- det sein, und
poco tenuto
Nacht ist jetzt schon bald!
f
sf
tempo
3. Sie- ben E-le- fan- ten woll- ten nicht mehr,
sf
mf
hat-ten satt das Bäu- - me-ab- schlach- ten. Herr Dschin war ner-

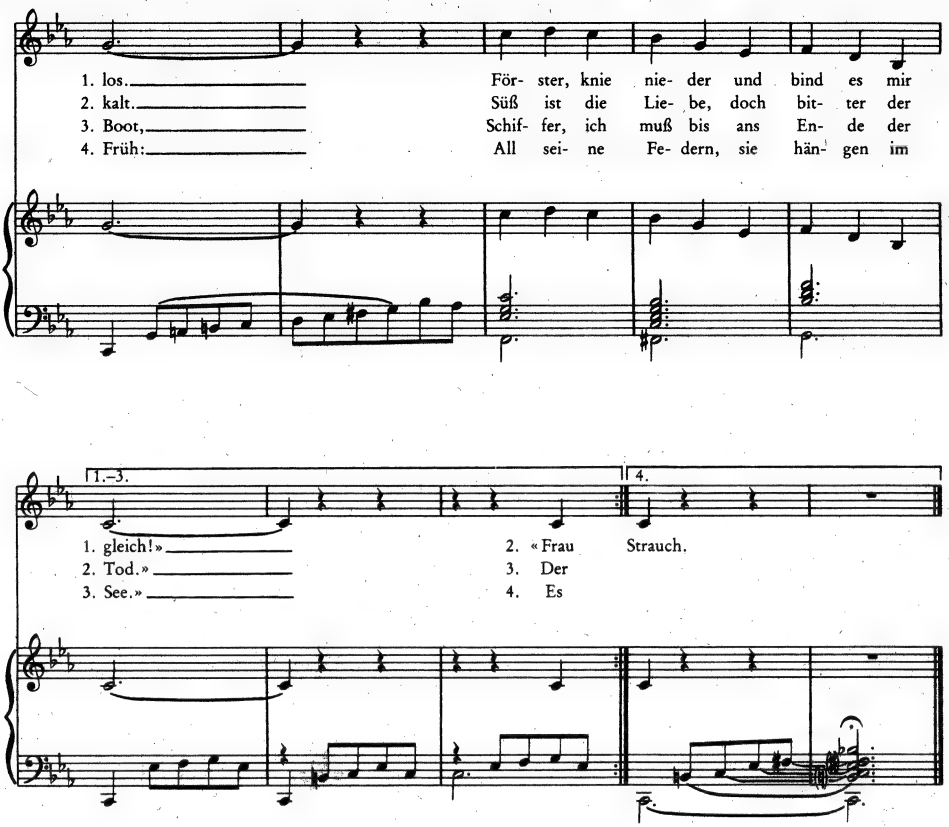

vös, auf die sie- ben war er bös, und gab ein Schaff
nicht eilen
Reis dem ach- ten. Was soll das? Was soll das? Herr
Dschin hat ei- nen Wald, der muß vor Nacht ge- ro- det sein, und Nacht ist jetzt schon
poco tenuto
bald!
tempo
4. Sie- - ben E- le- fan- ten hat- - ten kei-nen Zahn,


sei-nen Zahn hat- te nur noch der ach- - te.
Und Nummer acht war vor- handen schlug die sie-ben zu- schän- den,
und Herr Dschin stand da- hin- - ten und lach- te.
nicht eilen
Grabt wei- ter! Grabt
wei- ter! Herr Dschin hat ei- nen Wald, der muß vor Nacht ge- ro- det sein, und
Nacht ist jetzt schon bald!

50 Das Lied vom Förster und der schönen Gräfin

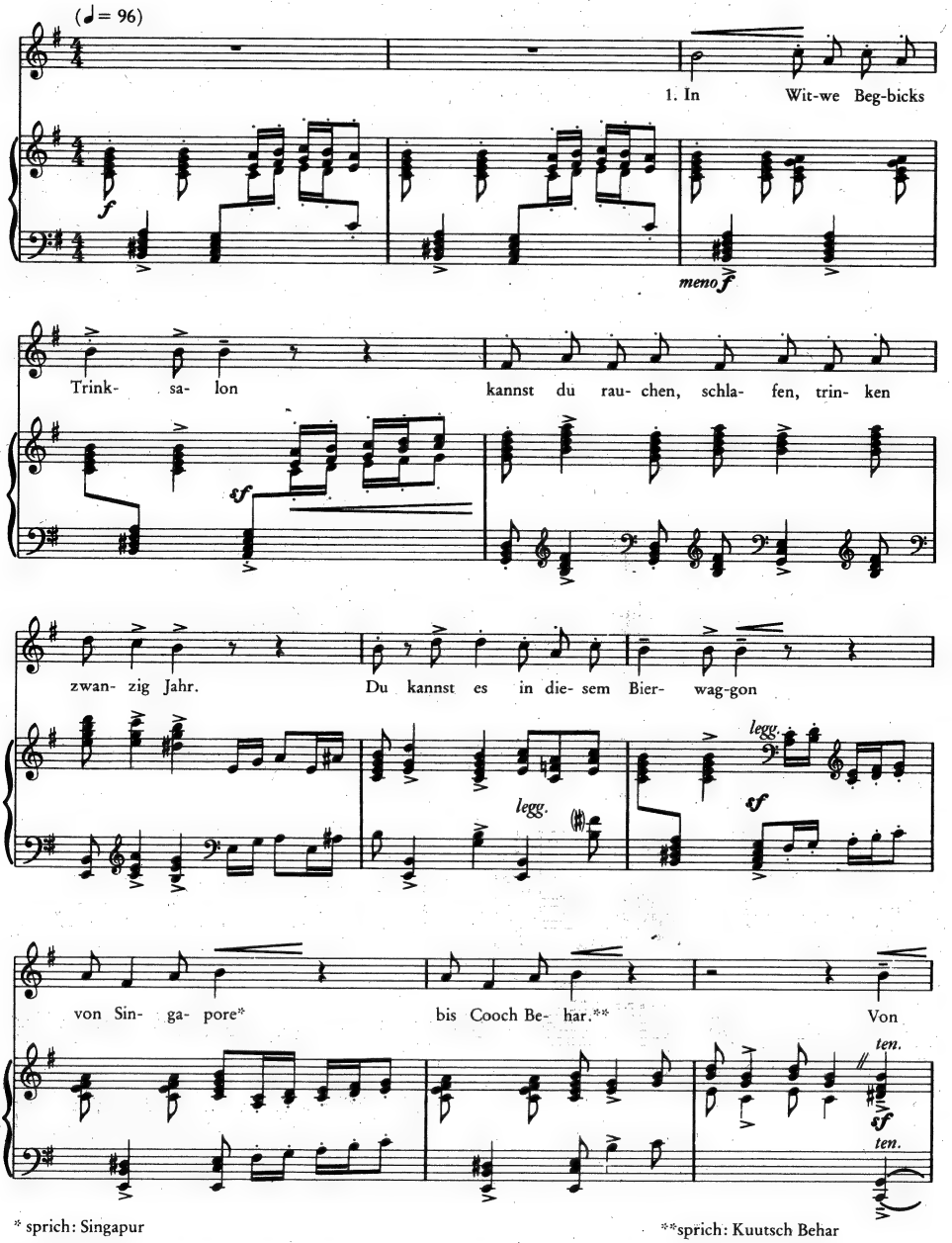
Paul Dessau




1. los.
2. kalt.
3. Boot,
4. Früh:
För- ster, knie nie- der und bind es mir
Süß ist die Lie- be, doch bit- ter der
Schif- fer, ich muß bis ans En- de der
All sei- ne Fe- dern, sie hän- gen im
1.–3.
4.
1. gleich!»
2. Tod.»
3. See.»
2. «Frau
3. Der
4. Es
Strauch.

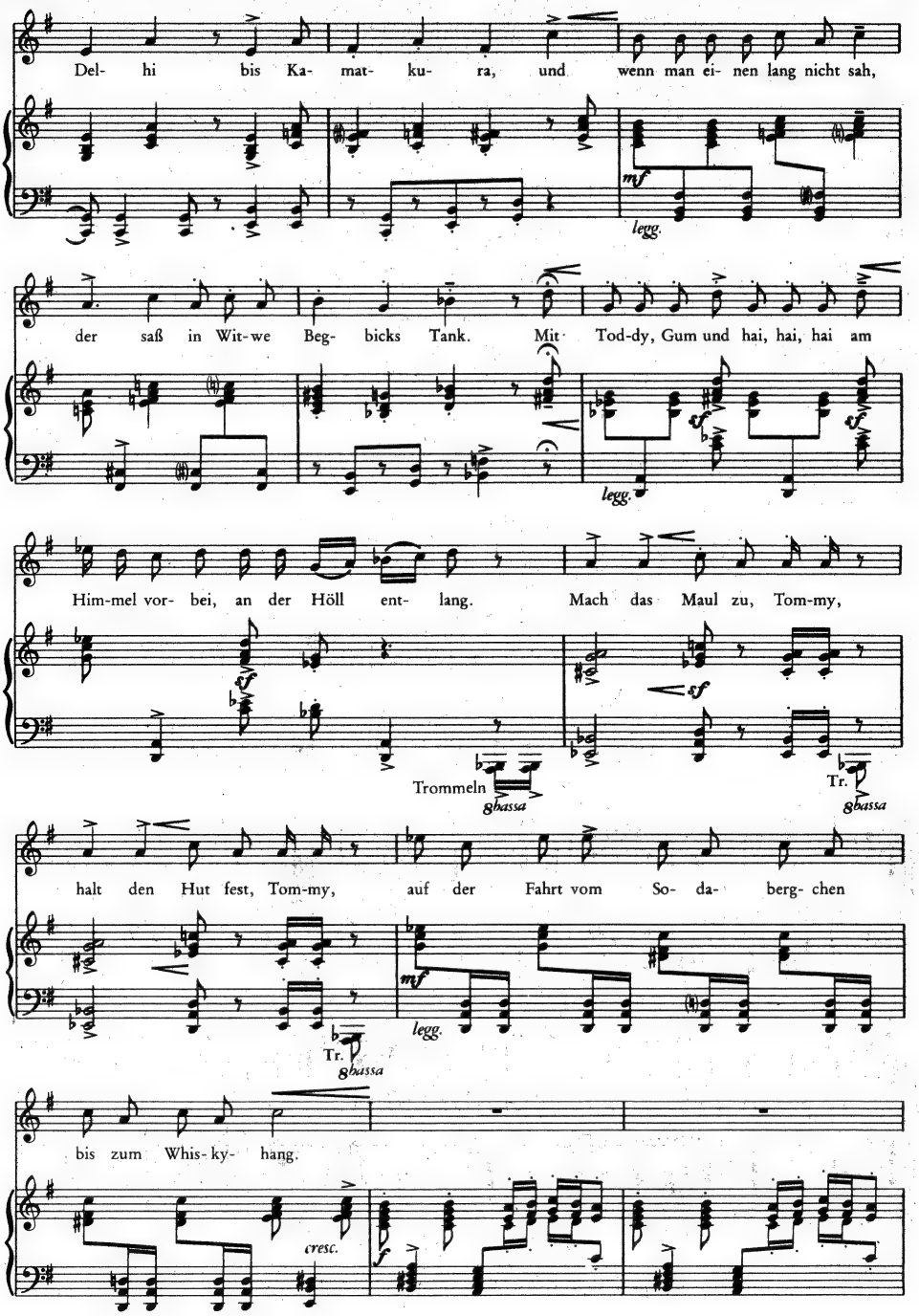
51 Der Song von Witwe Begbicks Trinksalon

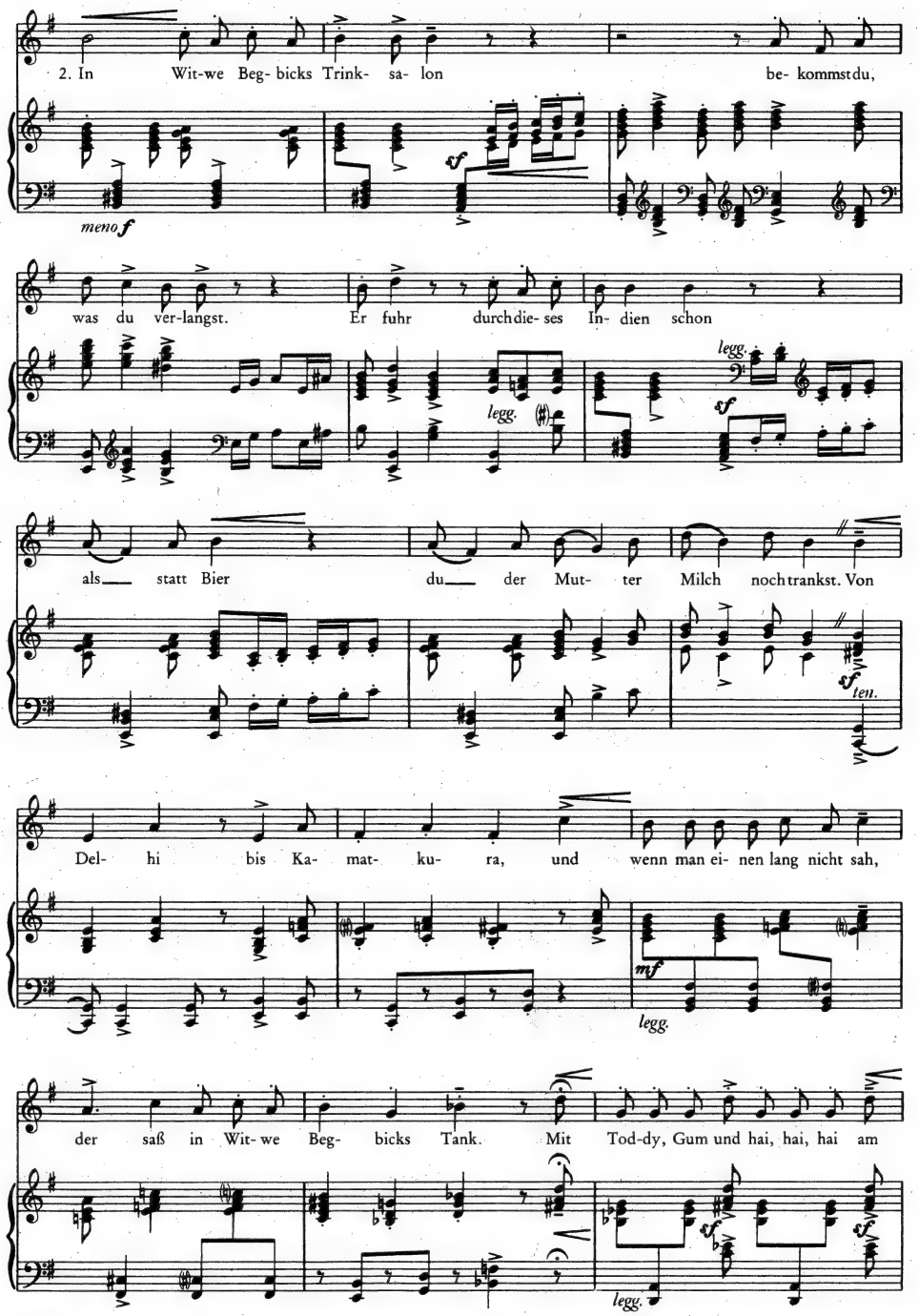
Paul Dessau

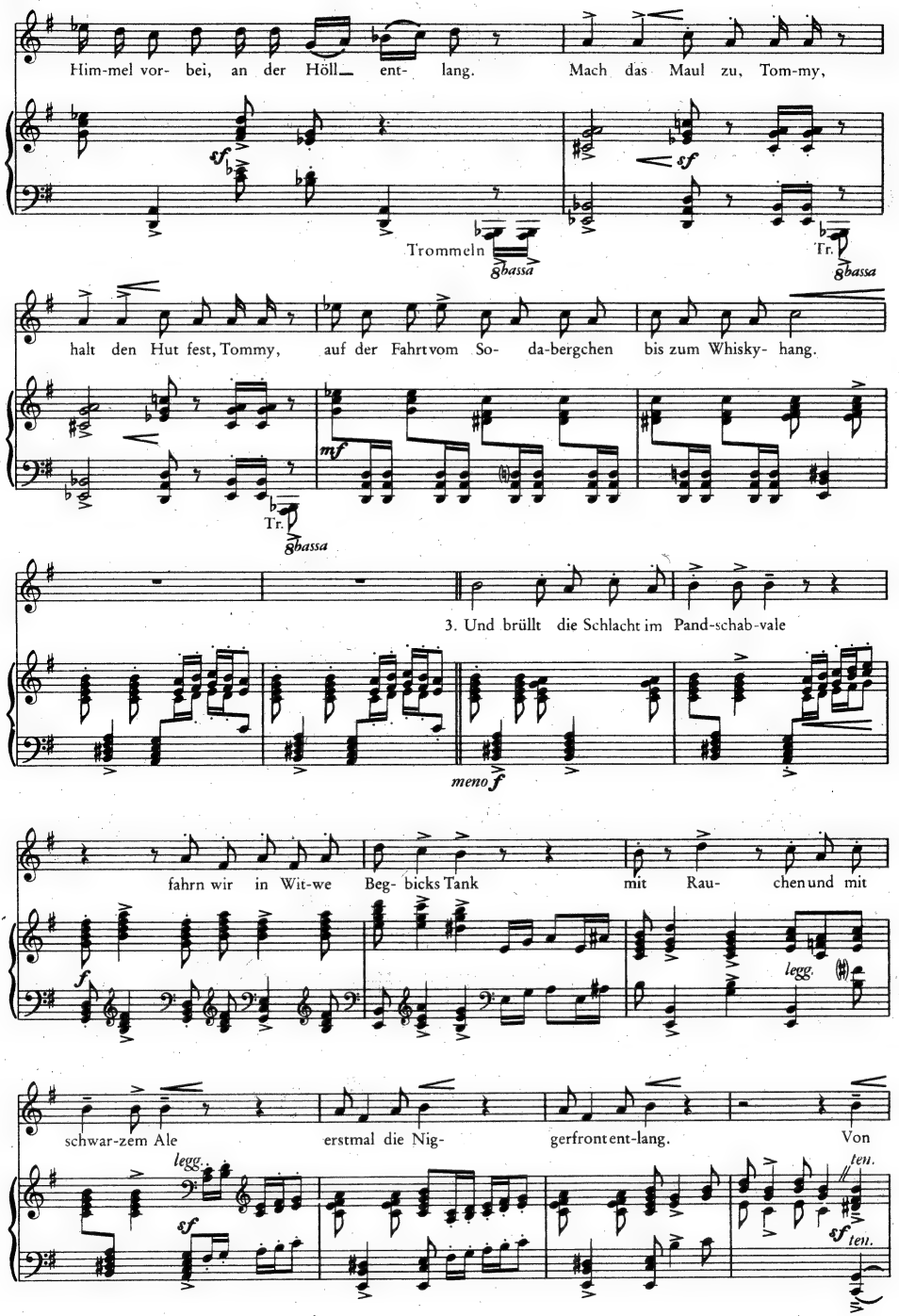


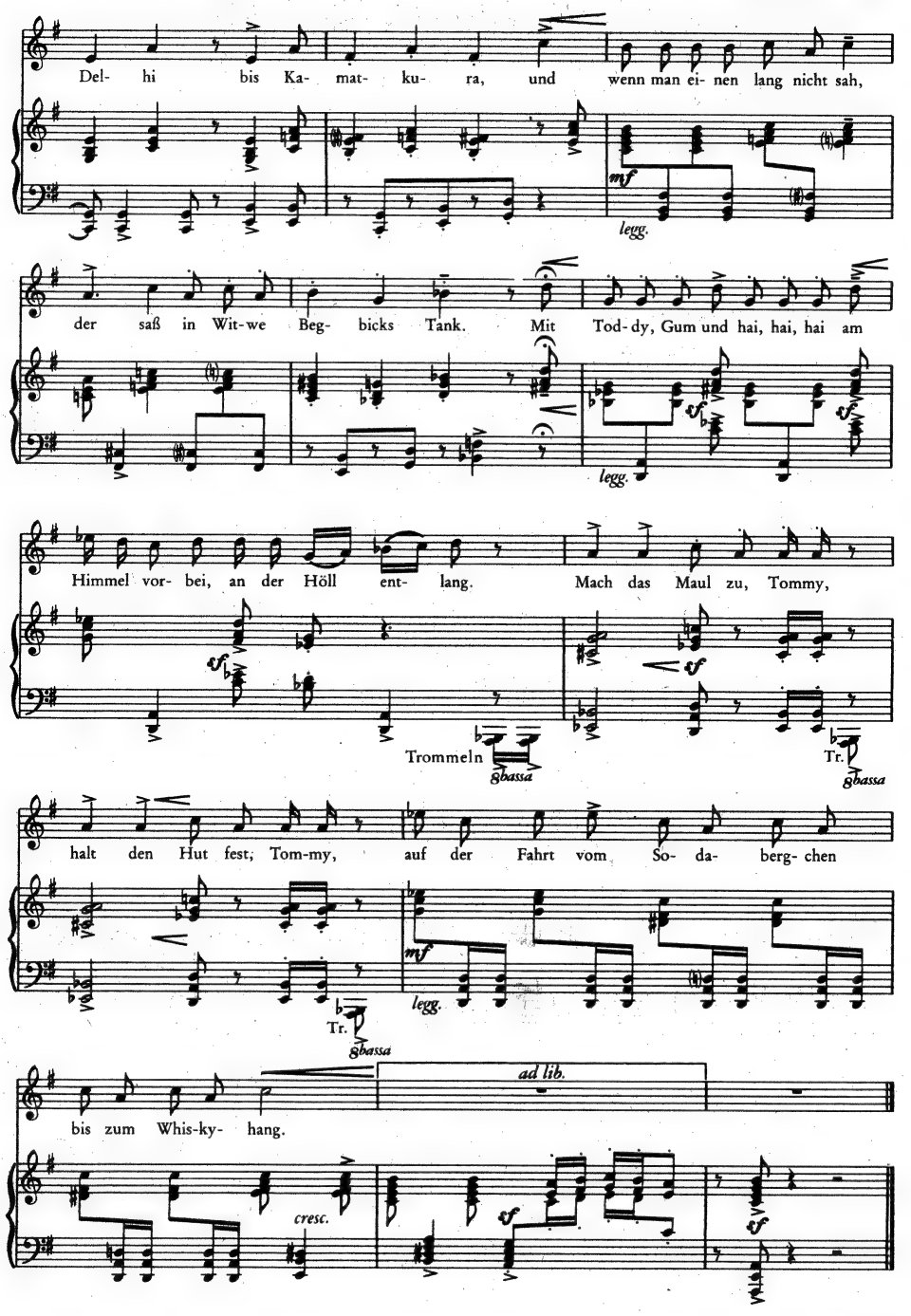
* sprich: Singapur

**sprich: Kuutsch Behar


Del- hi bis Ka- mat- ku- ra, und wenn man ei- nen lang nicht sah,
mf
legg.
der saß in Wit-we Beg- bicks Tank. Mit Tod-dy, Gum und hai, hai, hai am
legg.
sf
Him-mel vor- bei, an der Höll ent- lang. Mach das Maul zu, Tom-my,
Trommeln
8bassa
Tr.
8bassa
halt den Hut fest, Tom-my, auf der Fahrt vom So- da- berg- chen
Tr.
8bassa
mf
legg.
bis zum Whis-ky- hang.
cresc.
f

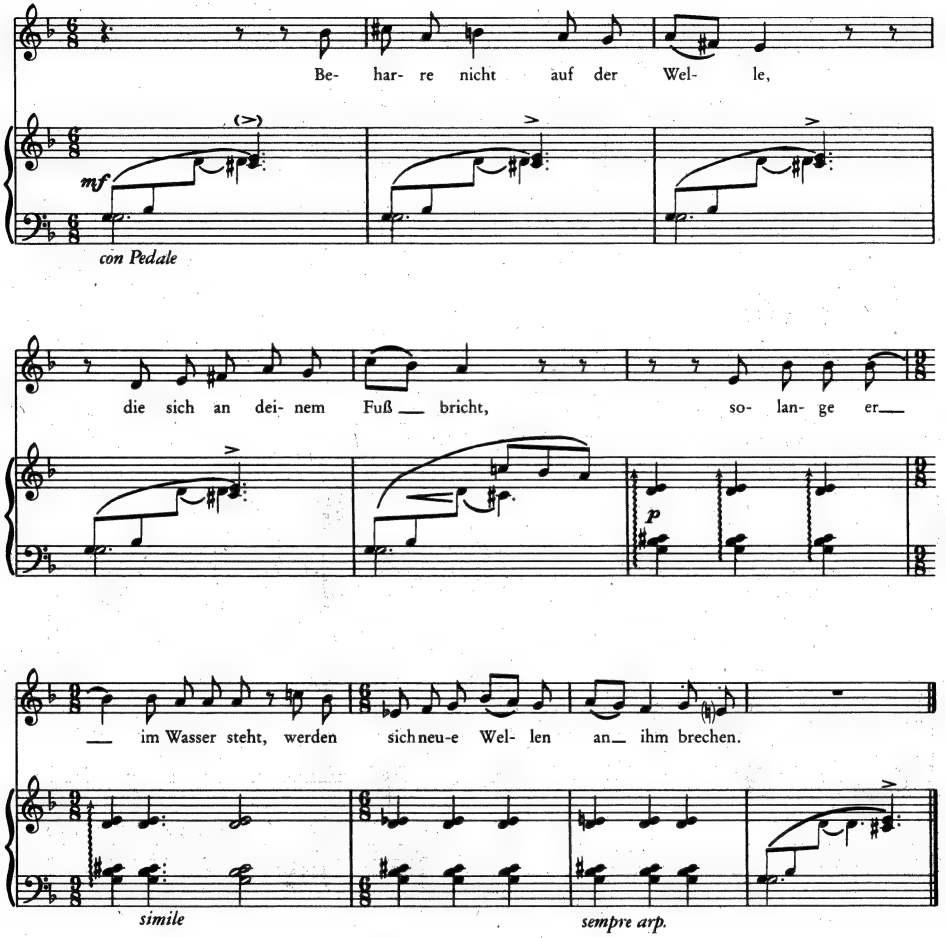

2. In Wit-we Beg- bicks Trink- sa- lon be- kommst du,
meno f
sf
was du ver-langst. Er fuhr durch die- ses In- dien schon
legg.
sf
als statt Bier du der Mut- ter Milch noch trankst. Von
sf ten.
Del- hi bis Ka- mat- ku- ra, und wenn man ei- nen lang nicht sah,
mf
legg.
der saß in Wit- we Beg- bicks Tank. Mit Tod-dy, Gum und hai, hai, hai am
sf
sf
legg.


Him-mel vor- bei, an der Höll_ ent- lang.
Mach das Maul zu, Tom-my,
Trommeln
8bassa
Tr.
8bassa
halt den Hut fest, Tommy,
auf der Fahrt vom So- da-bergchen
bis zum Whisky- hang.
mf
Tr.
8bassa
3. Und brüllt die Schlacht im Pand-schab-vale
meno f
fahrn wir in Wit-we
Beg- bicks Tank
mit Rau-
chen und mit
f
legg.
schwar-zem Ale
erstmal die Nig-
gerfront ent-lang.
Von
legg.
sf
ten.
sf
ten.


Del- hi bis Ka- mat- ku- ra, und wenn man ei- nen lang nicht sah,
mf
legg.
der saß in Wit-we Beg- bicks Tank. Mit Tod-dy, Gum und hai, hai, hai am
legg.
Himmel vor- bei, an der Höll ent- lang. Mach das Maul zu, Tommy,
Trommeln
8bassa
Tr.
8bassa
halt den Hut fest; Tom-my, auf der Fahrt vom So- da- berg- chen
Tr.
8bassa
mf
legg.
ad lib.
bis zum Whis-ky- hang.
cresc.

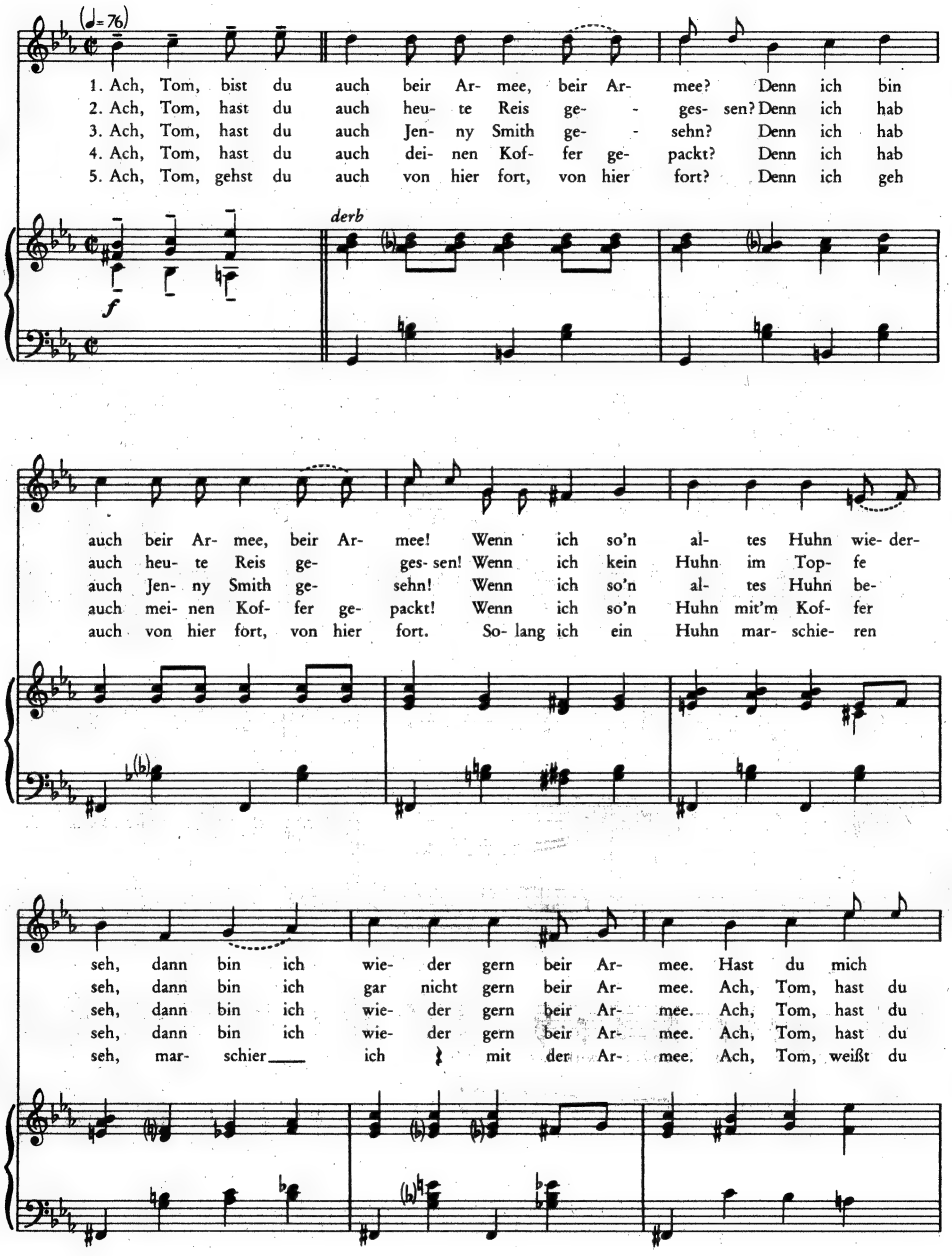
52 Das Lied vom Fluß der Dinge

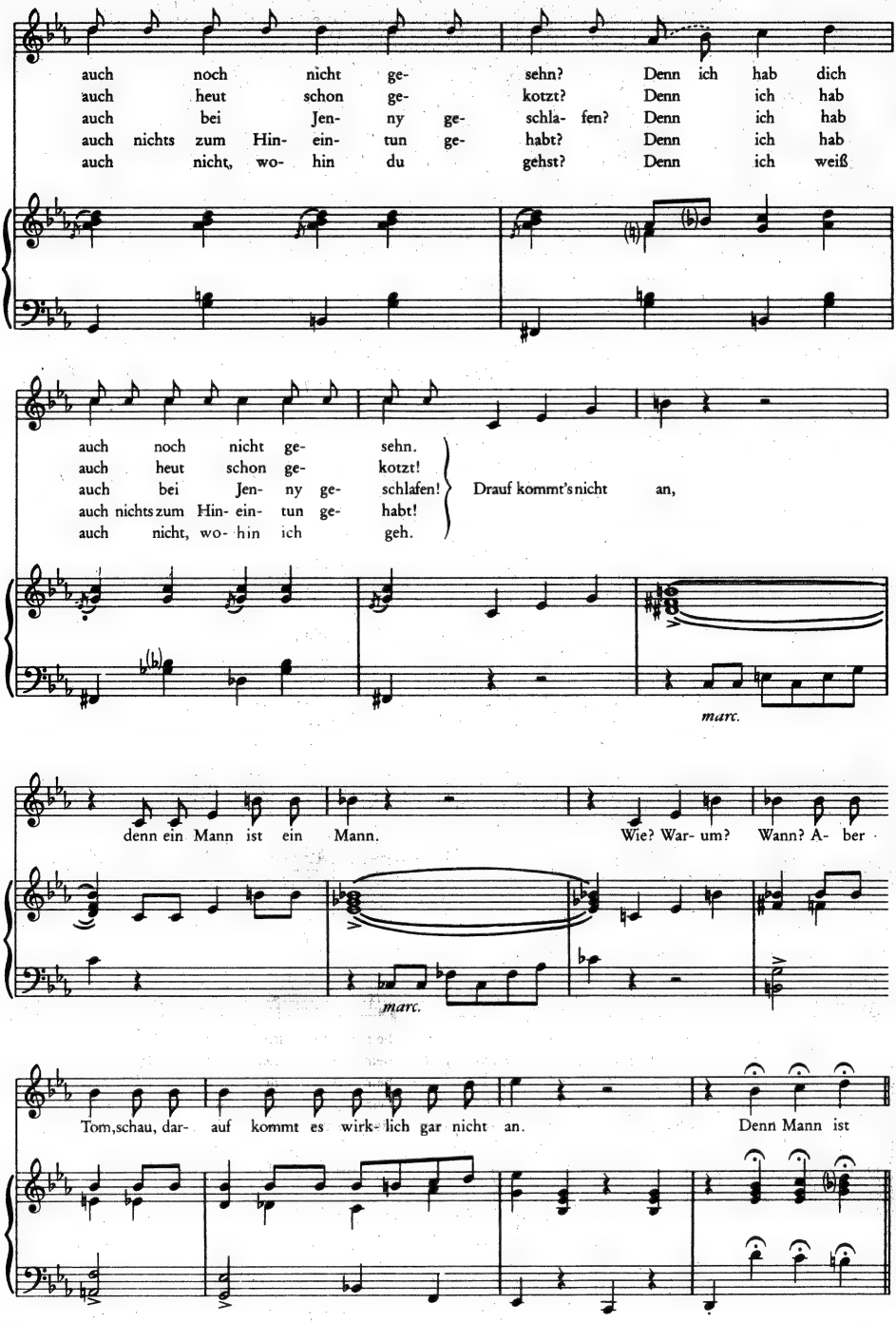
Paul Dessau

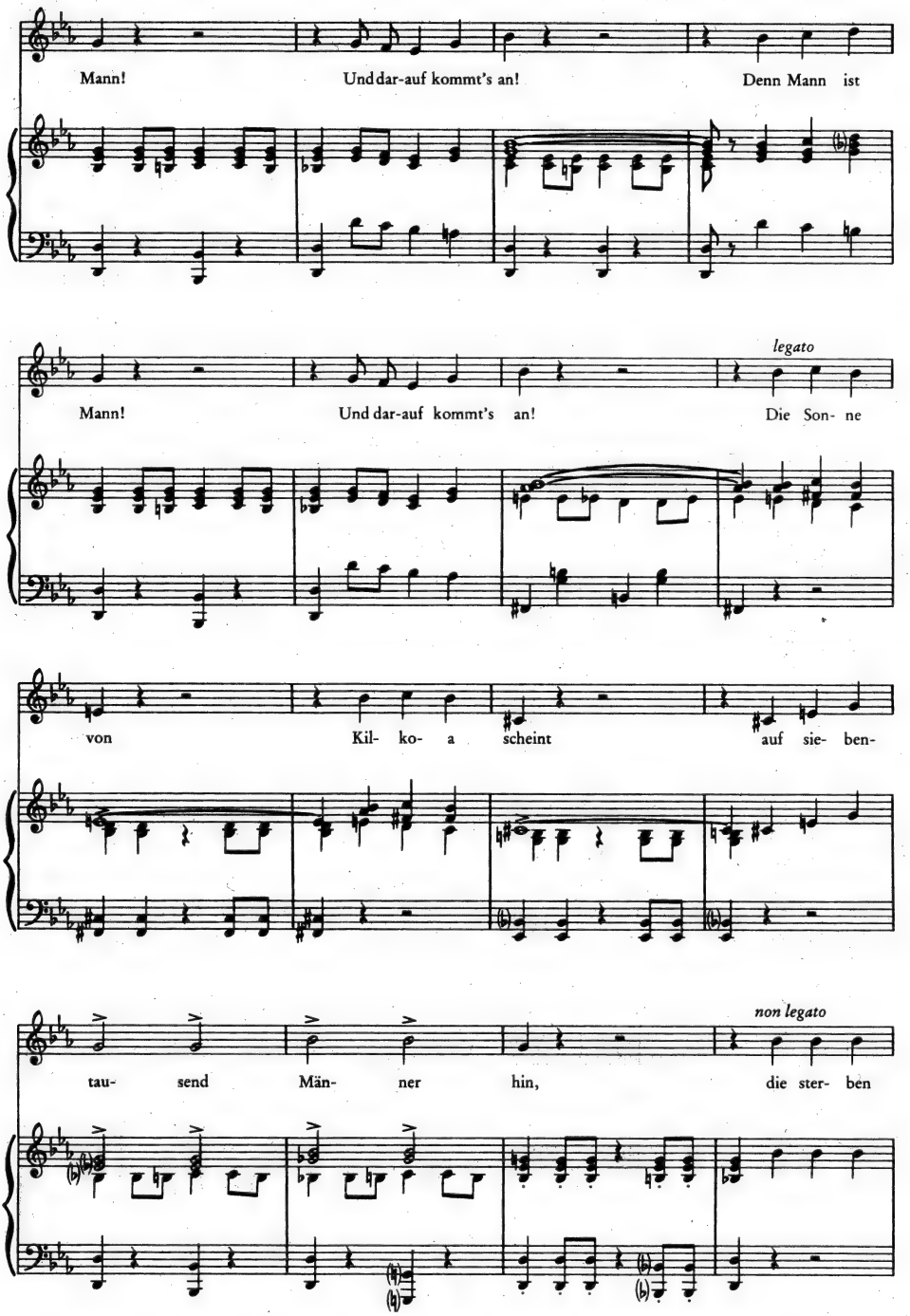


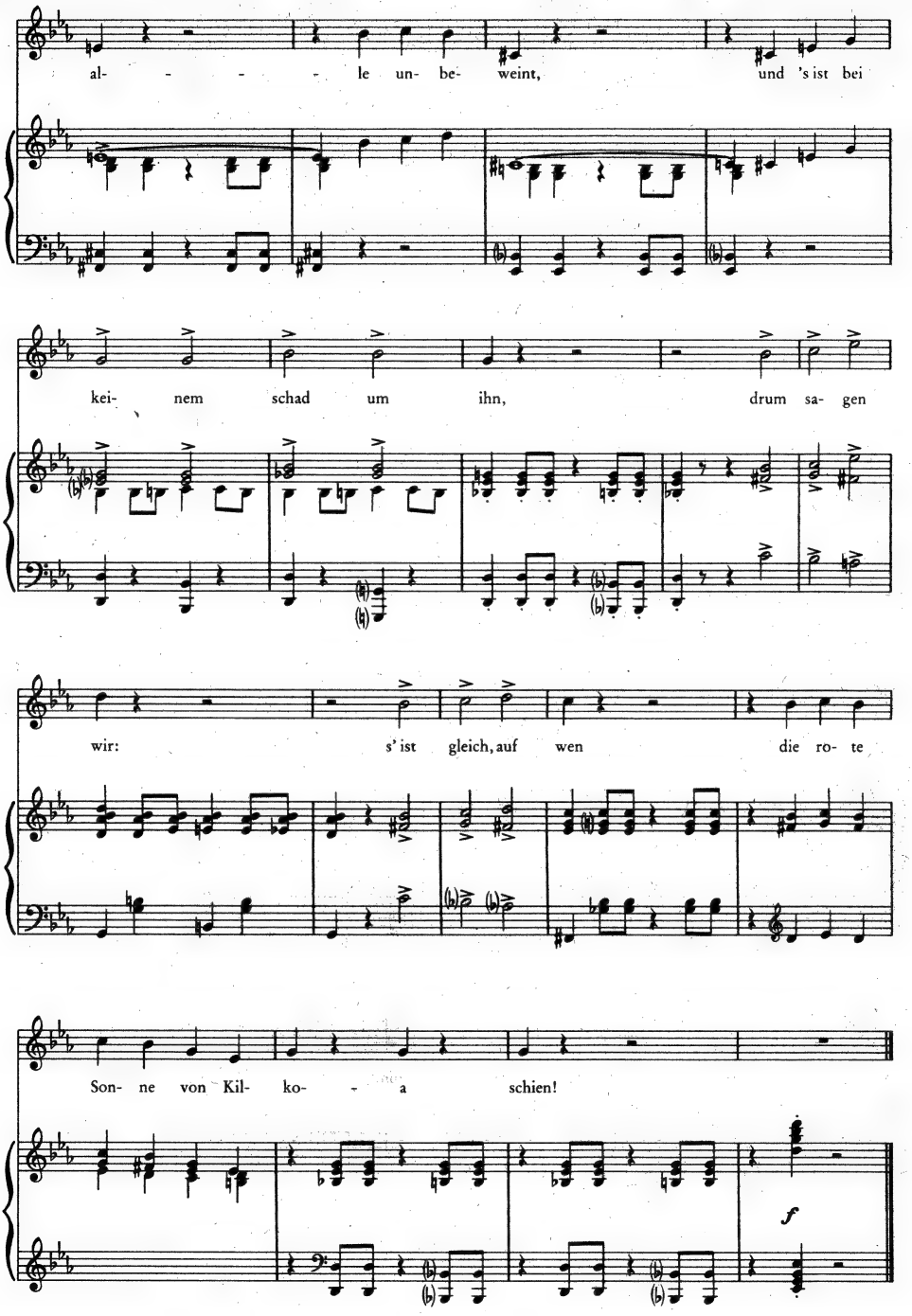
53 Der Mann-ist-Mann-Song

Paul Dessau



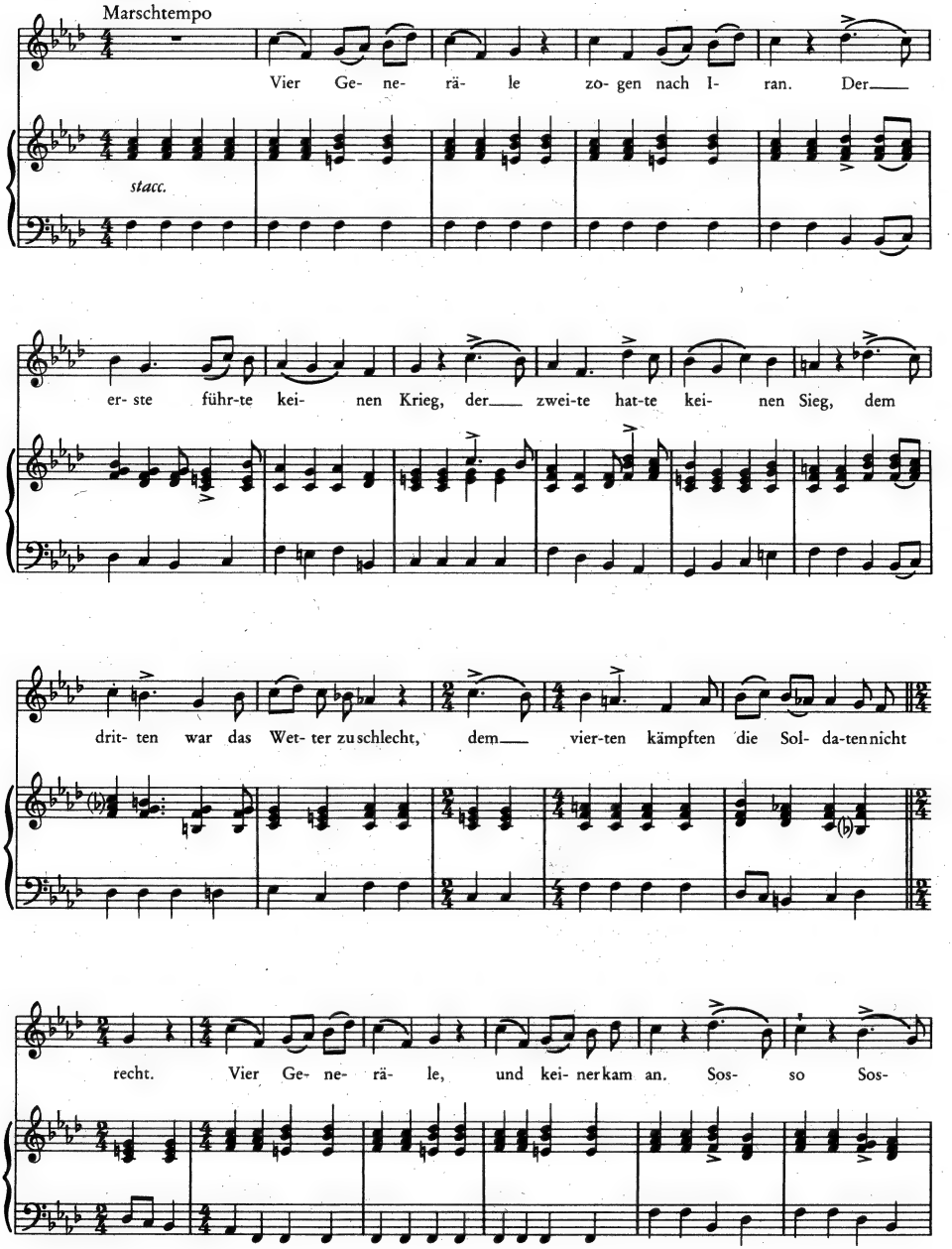

auch noch nicht ge- sehn? Denn ich hab dich
auch heut schon ge- kotzt? Denn ich hab
auch bei Jen- ny ge- schla- fen? Denn ich hab
auch nichts zum Hin- ein- tun ge- habt? Denn ich hab
auch nicht, wo- hin du gehst? Denn ich weiß
auch noch nicht ge- sehn.
auch heut schon ge- kotzt!
auch bei Jen- ny ge- schlafen!
auch nichts zum Hin- ein- tun ge- habt!
auch nicht, wo- hin ich geh.
Drauf kommt's nicht an,
marc.
denn ein Mann ist ein Mann.
Wie? War- um? Wann? A- ber
marc.
Tom, schau, dar- auf kommt es wirk- lich gar nicht an.
Denn Mann ist

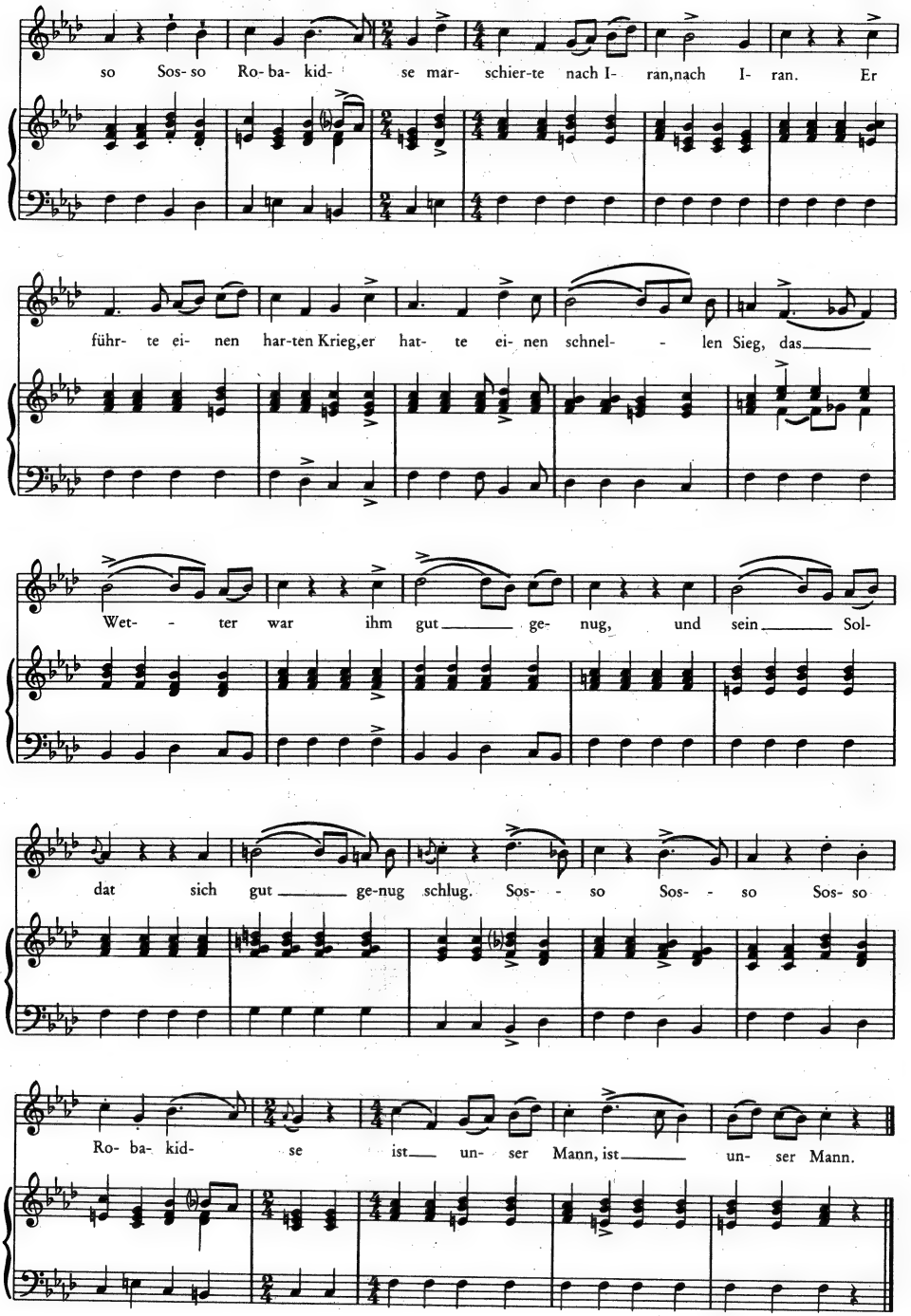

Mann!
Und dar-auf kommt's an!
Denn Mann ist
legato
Mann!
Und dar-auf kommt's an!
Die Son- ne
von
Kil- ko- a
scheint
auf sie- ben-
non legato
tau-
send
Män-
ner
hin,
die ster- ben


al- - - - le un- be- weint, und 's ist bei
kei- nem schad um ihn, drum sa- gen
wir: s' ist gleich, auf wen die ro- te
Son- ne von Kil- ko- - a schien!
f

54 Vier Generäle zogen nach Iran

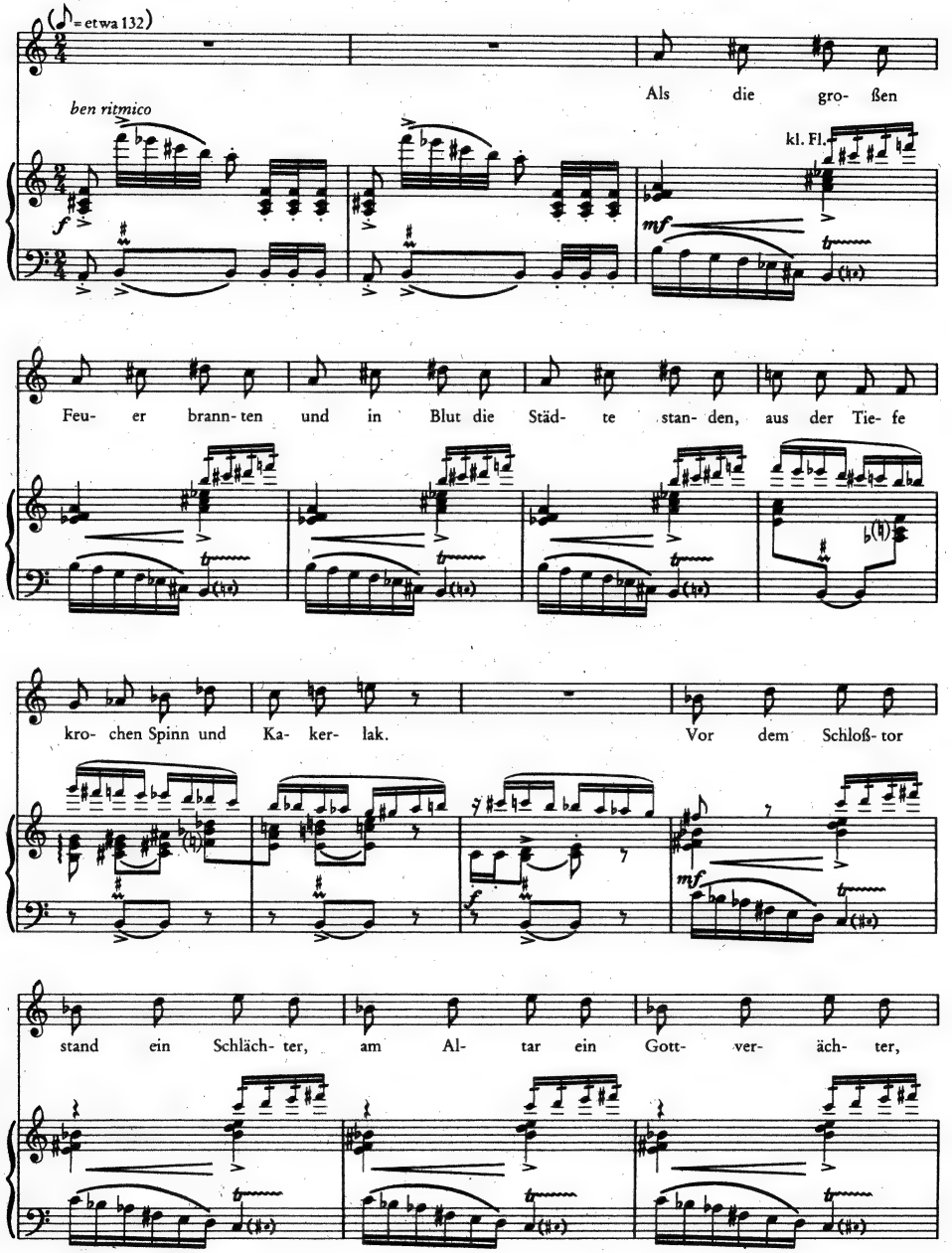
Paul Dessau

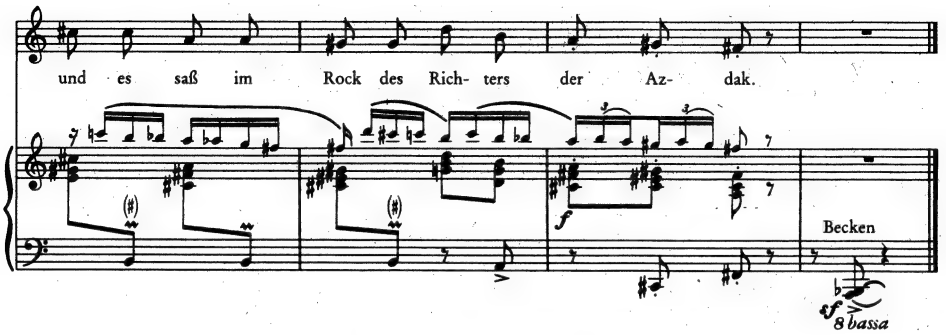



so Sos- so Ro- ba- kid- se mar- schier-te nach I- ran,nach I- ran. Er
führ- te ei- nen har-ten Krieg,er hat- te ei- nen schnel- - len Sieg, das
Wet- - ter war ihm gut ge- nug, und sein Sol-
dat sich gut ge-nug schlug. Sos- - so Sos- - so Sos- so
Ro- ba- kid- se ist un- ser Mann, ist un- ser Mann.

55 Lied auf den Azdak

Paul Dessau





2. Ach, was willig, ist nicht billig, und was teuer nicht geheuer
Und das Recht ist eine Katze im Sack.
Darum bitten wir 'nen Dritten, daß er schlichtet und 's uns [richtet
Und das macht uns für 'nen Groschen der Azdak.

3. Als die Obern sich zerstritten, war'n die Untern froh, sie
Nicht mehr gar so viel Gibher und Abgezwack. [litten
Auf Grusiniens bunten Straßen, gut versehn mit falschen
Zog der Armeleuterichter, der Azdak. [Maßen

4. Und er nahm es von den Reichen, und er gab es Seines
Und sein Zeichen war die Zähr' aus Siegellack. [gleichen
Und beschirmet von Gelichter, zog der gute schlechte
Mütterchen Grusiniens, der Azdak. [Richter

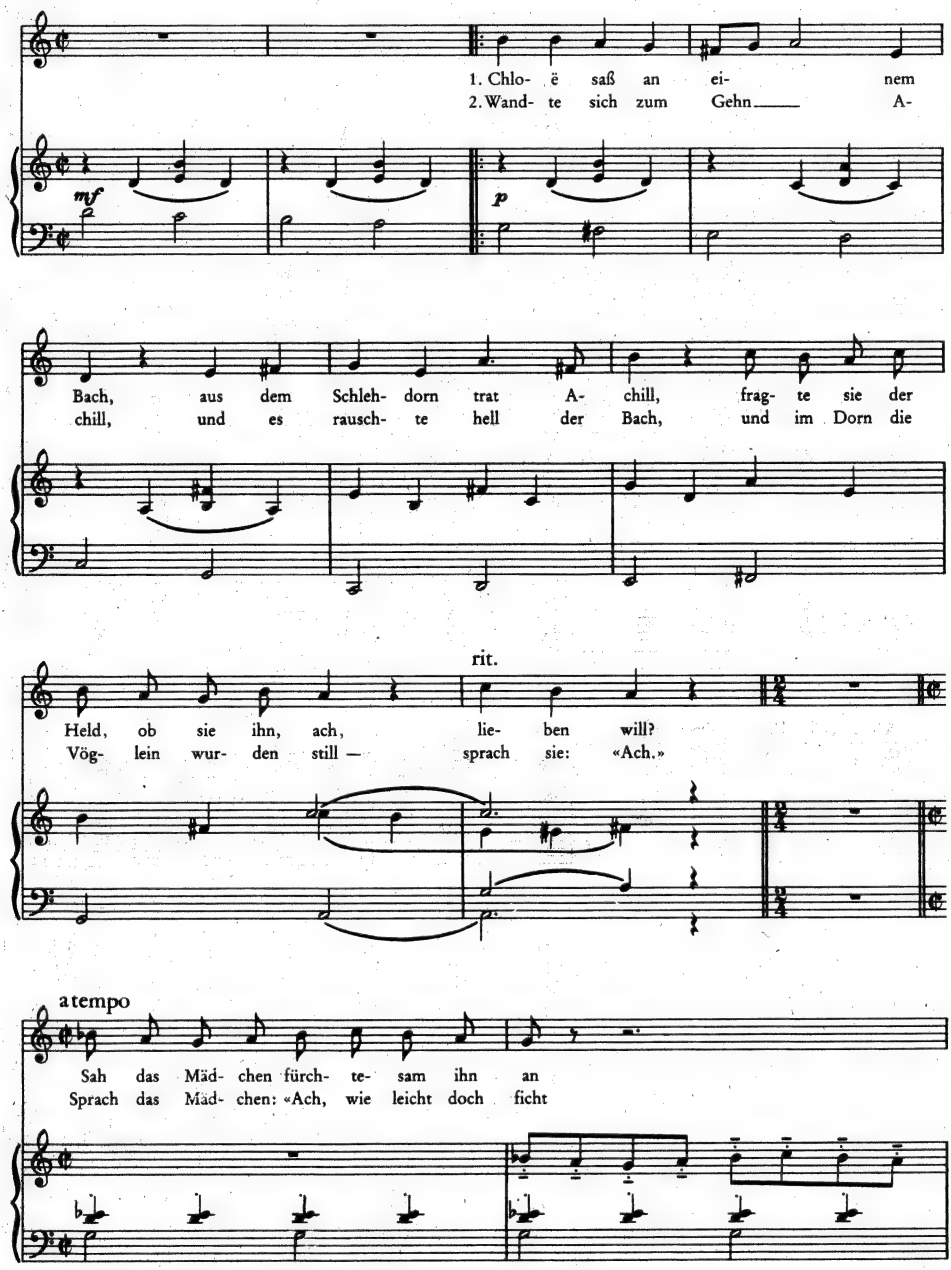
5. Kommt ihr zu dem lieben Nächsten, kommt mit gut [geschärften Äxten
Nicht entnervten Bibeltexten und Schnickschnack!
Wozu all der Predigtplunder, seht, die Äxte tuen Wunder
Und mitunter glaubt an Wunder der Azdak.

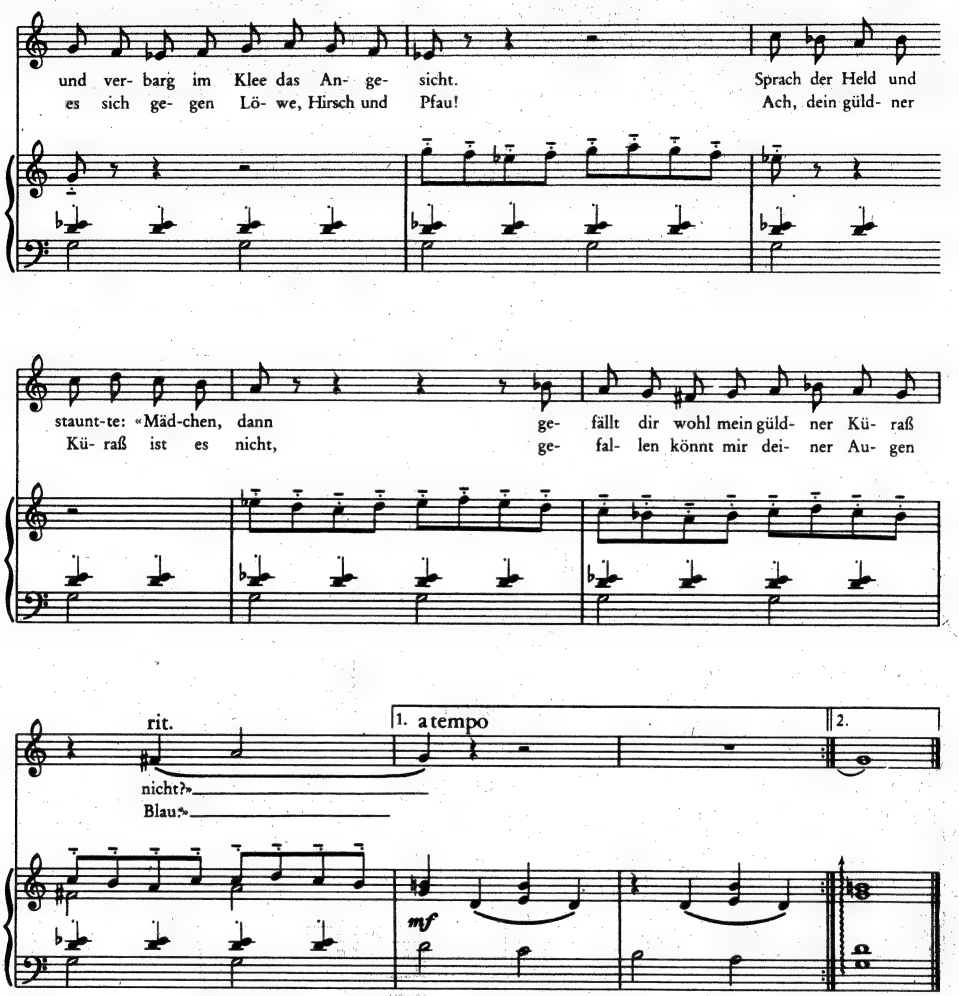
6. Und so brach er die Gesetze wie ein Brot, daß es sie letze
Bracht das Volk ans Ufer auf des Rechtes Wrack.
Und die Niedren und Gemeinen hatten endlich, endlich
Den die leere Hand bestochen, den Azdak. [einen

7. Siebenhundertzwanzig Tage maß er mit gefälschter Waage
Ihre Klage, und er sprach wie Pack zu Pack.
Auf dem Richterstuhl, den Balken über sich von einem
Teilte sein gezinktes Recht aus der Azdak. [Galgen

56 Lied der Melinda

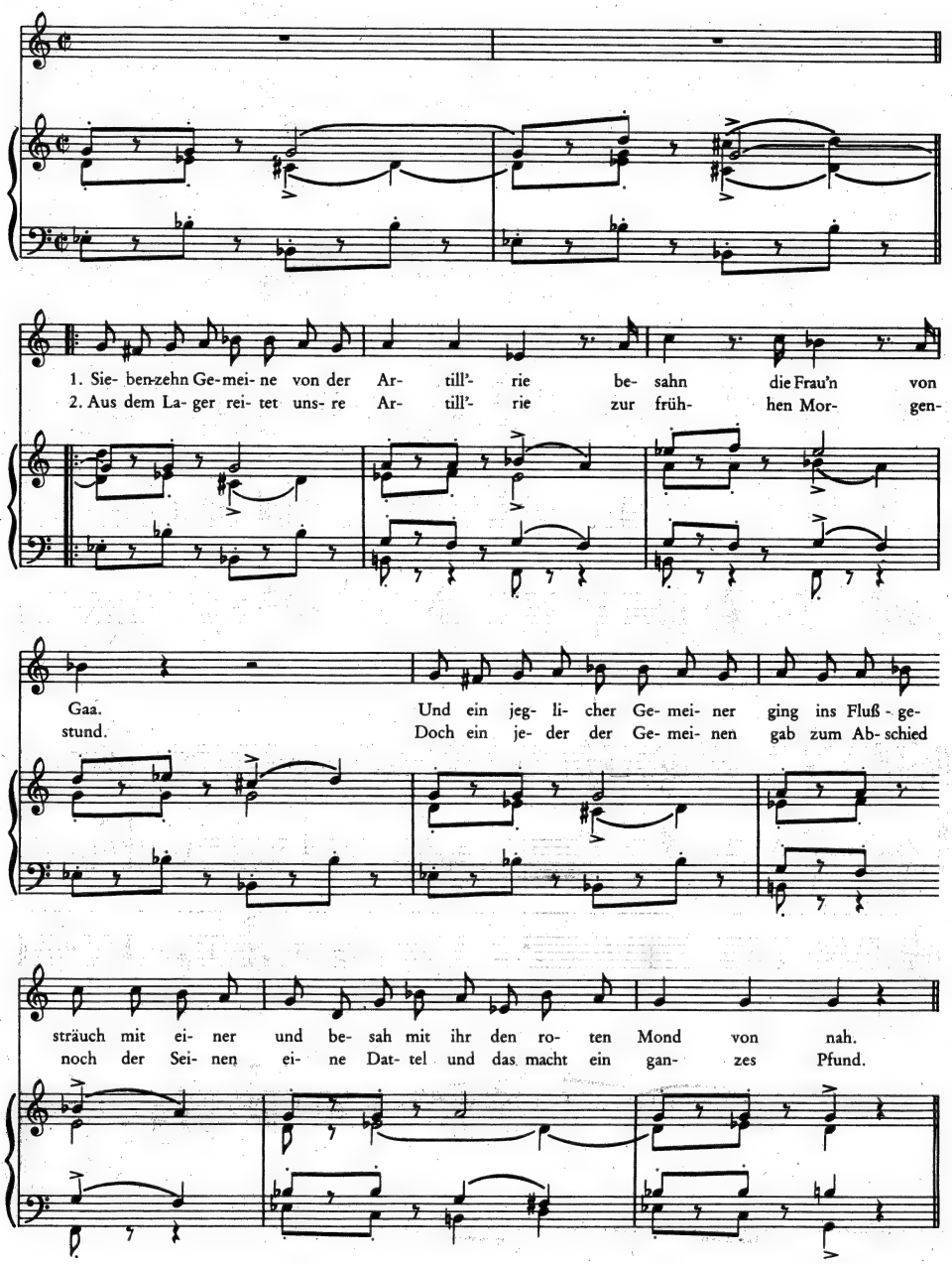
Rudolf Wagner-Régeny

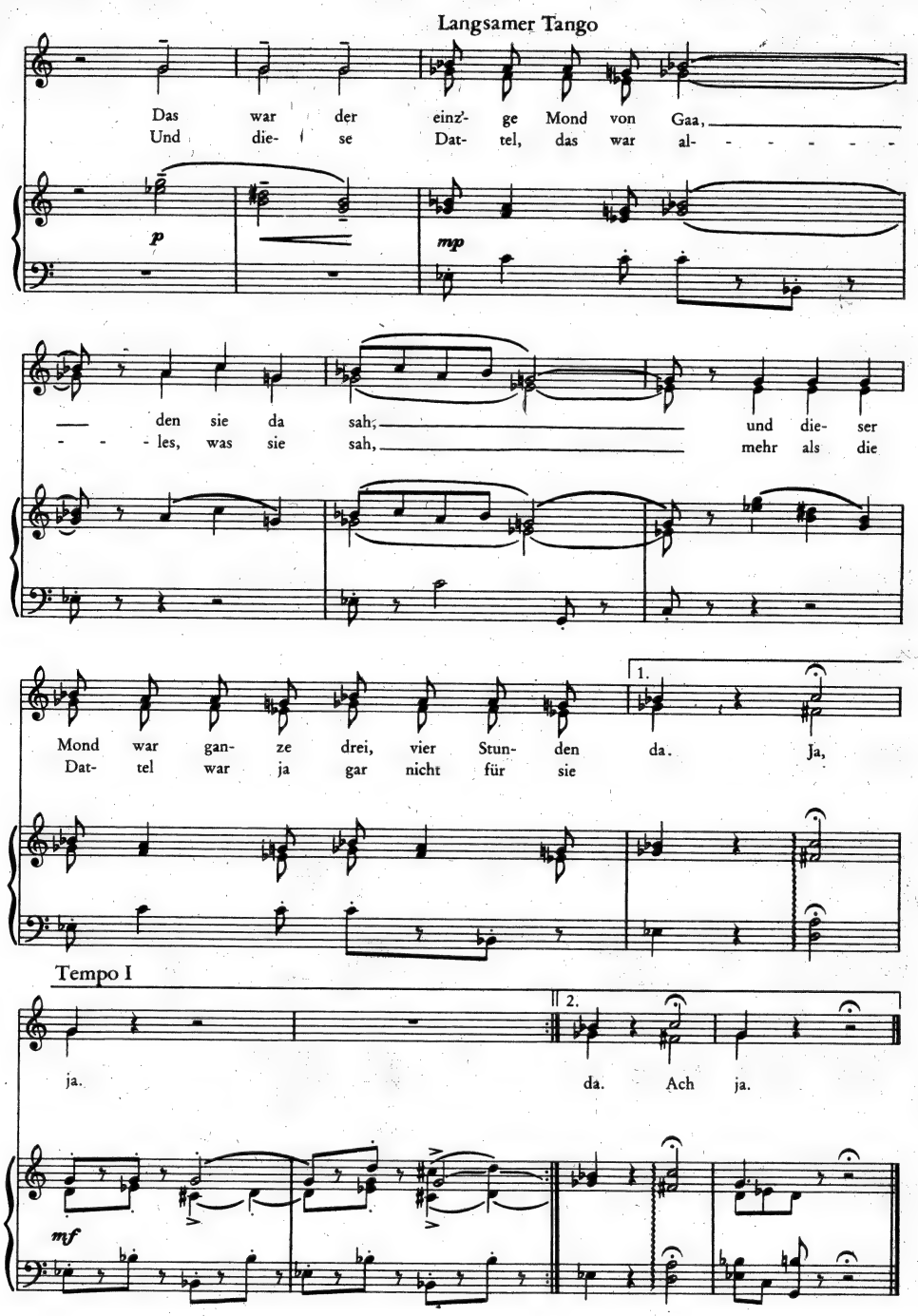



und ver- barg im Klee das An- ge- sicht.
Sprach der Held und
es sich ge- gen Lö- we, Hirsch und Pfau!
Ach, dein güld- ner
staunt-te: «Mäd-chen, dann ge- fällt dir wohl mein güld- ner Kü- raß
Kü- raß ist es nicht, ge- fal- len könnt mir dei- ner Au- gen
rit.
1. a tempo
2.
nicht?»
Blau:»
mf

57 Lied der Kompanie

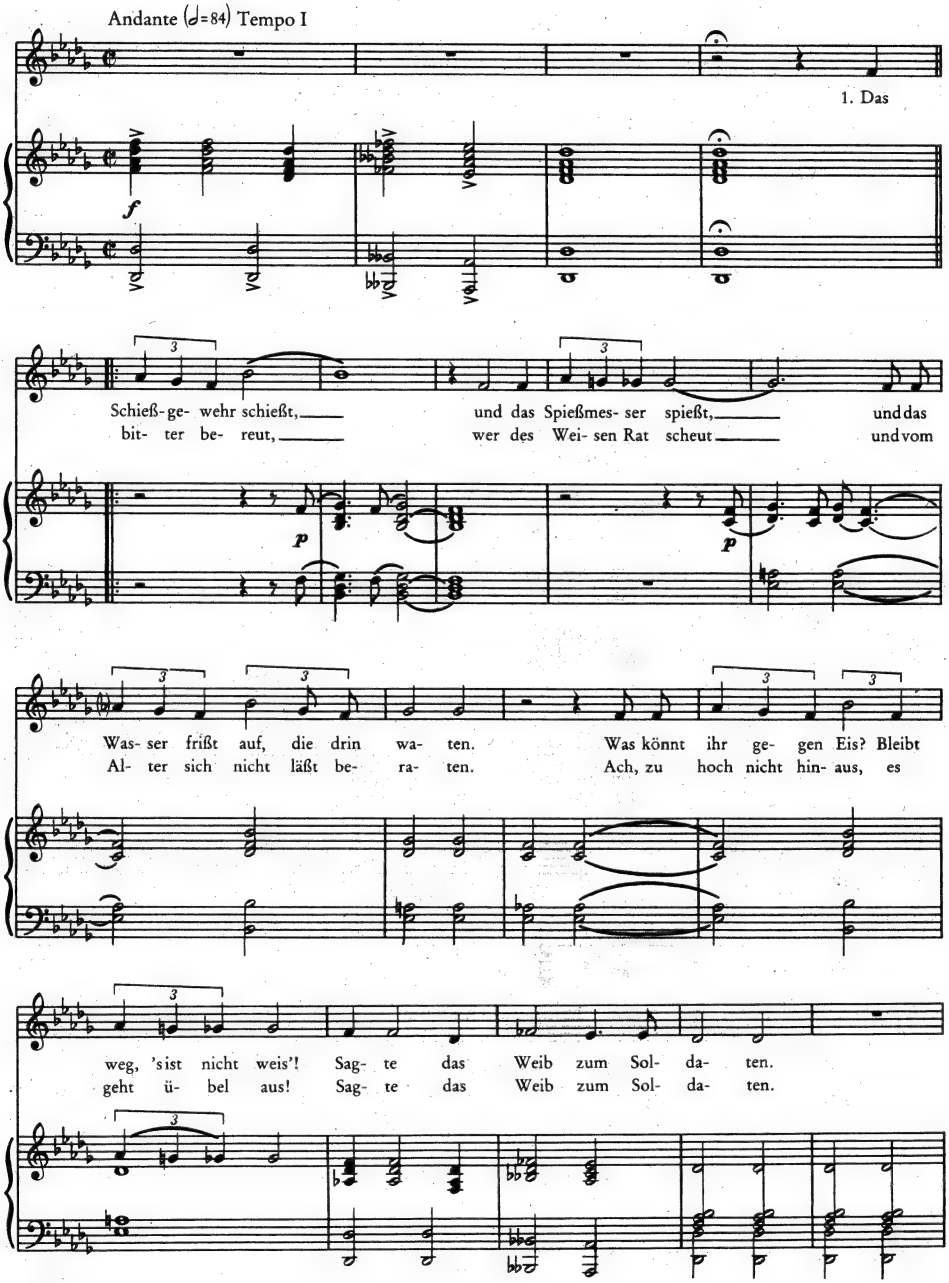
Rudolf Wagner-Régeny

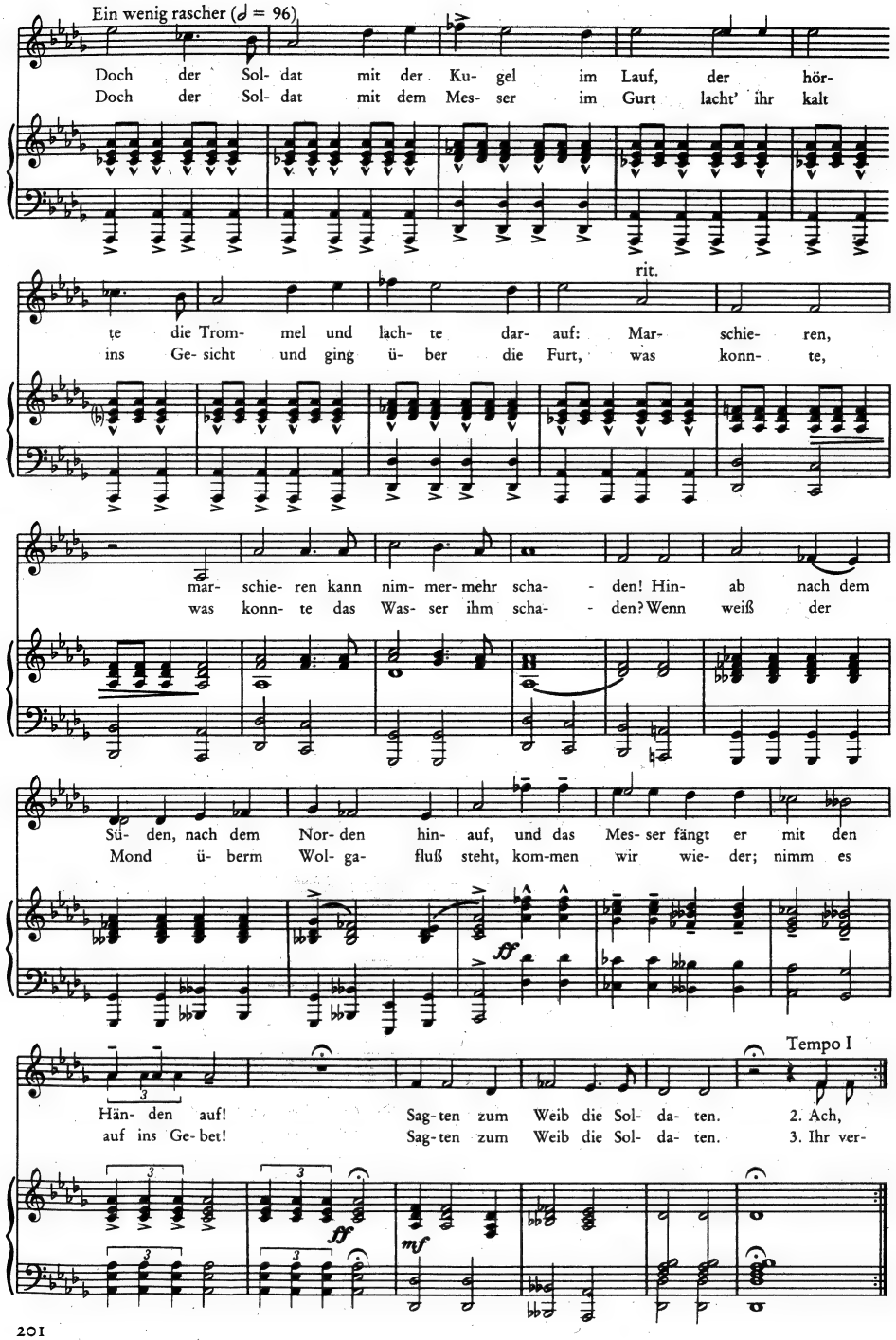


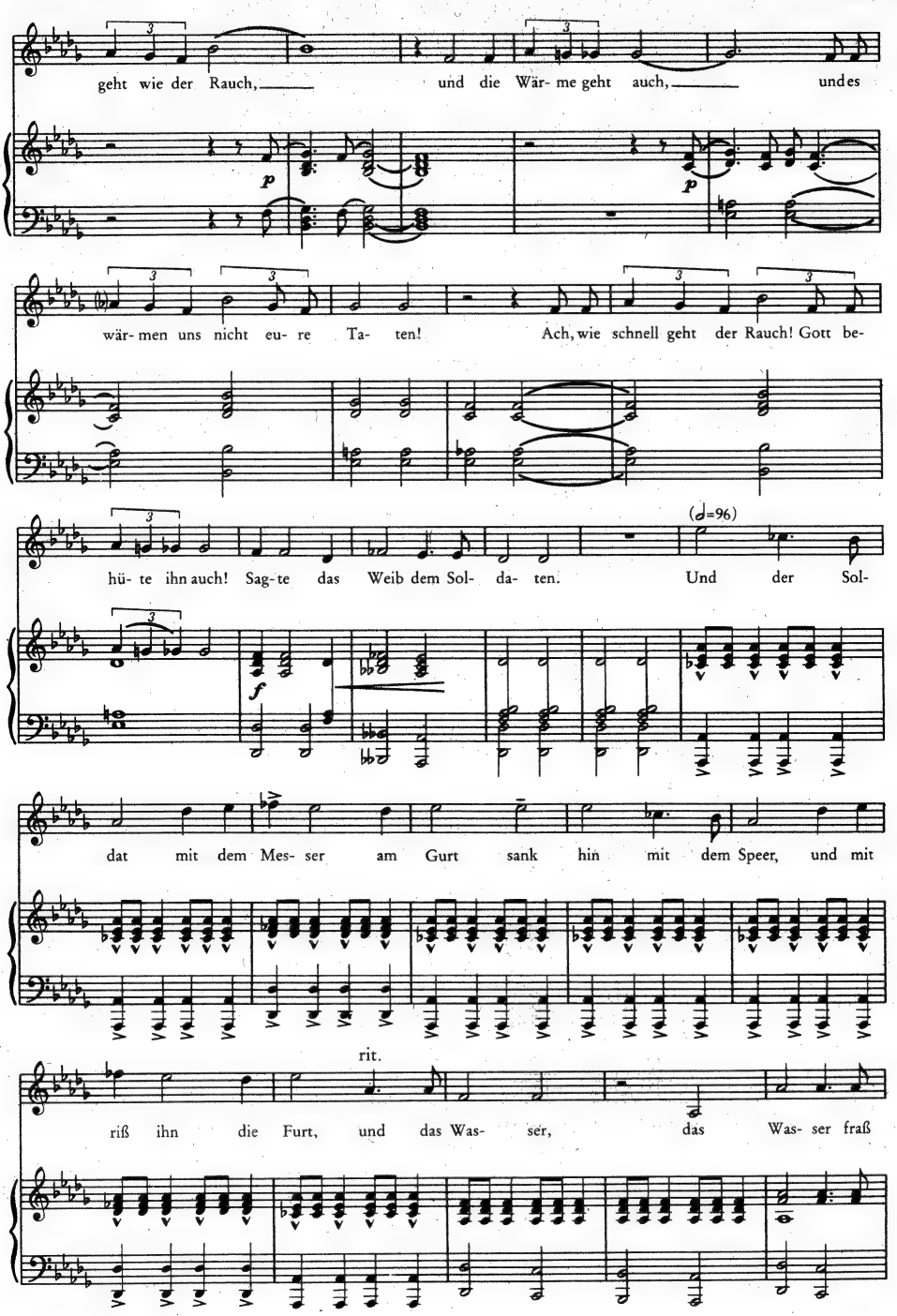

Langsamer Tango
Das war der einz- ge Mond von Gaa,
Und die- se Dat- tel, das war al- - - - - -
p
mp
den sie da sah;
- - - les, was sie sah,
und die- ser
mehr als die
Mond war gan- ze drei, vier Stun- den da. Ja,
Dat- tel war ja gar nicht für sie
1.
Tempo I
2.
ja.
da. Ach ja.
mf

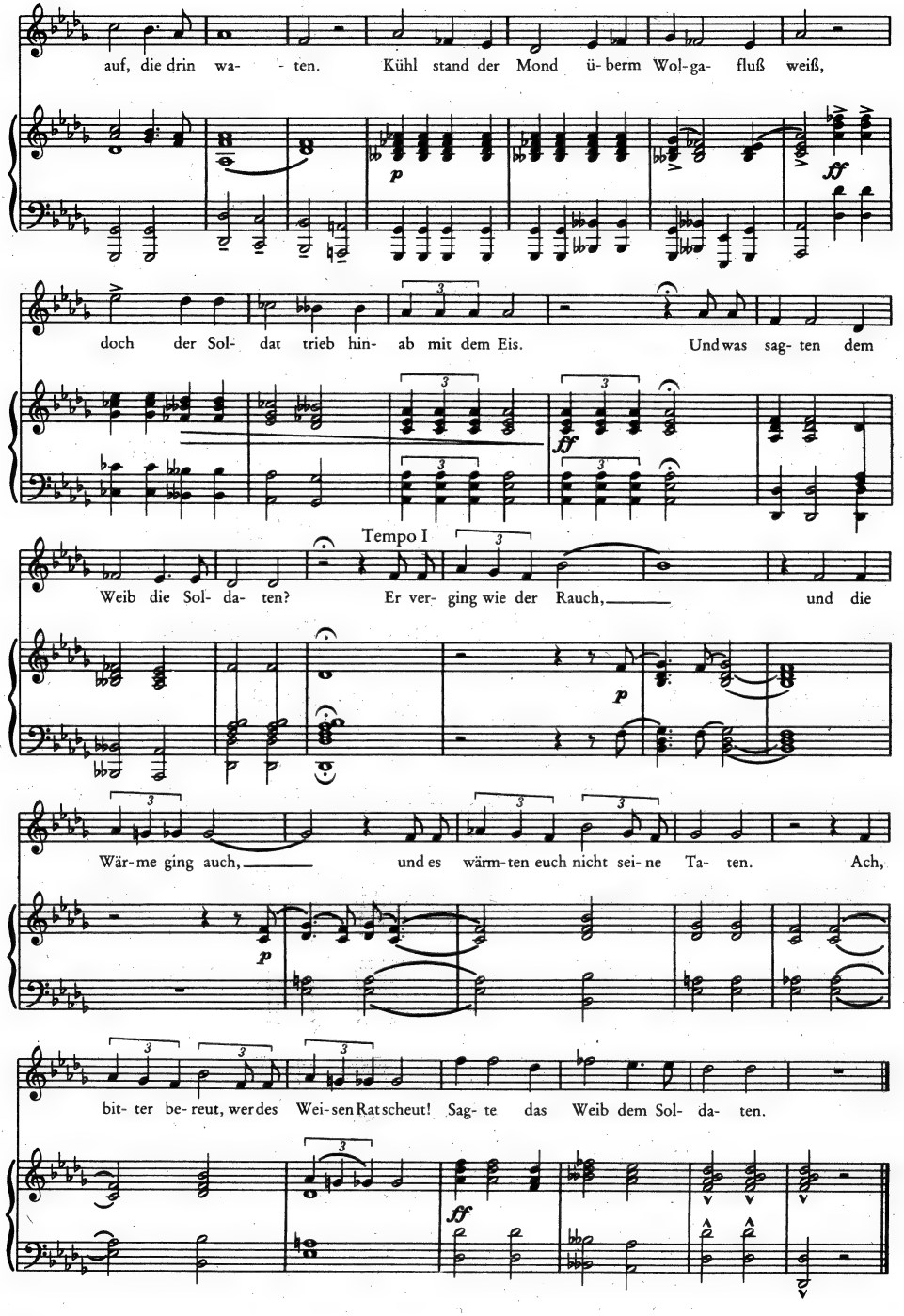
58 Ballade vom Soldaten

Hanns Eisler



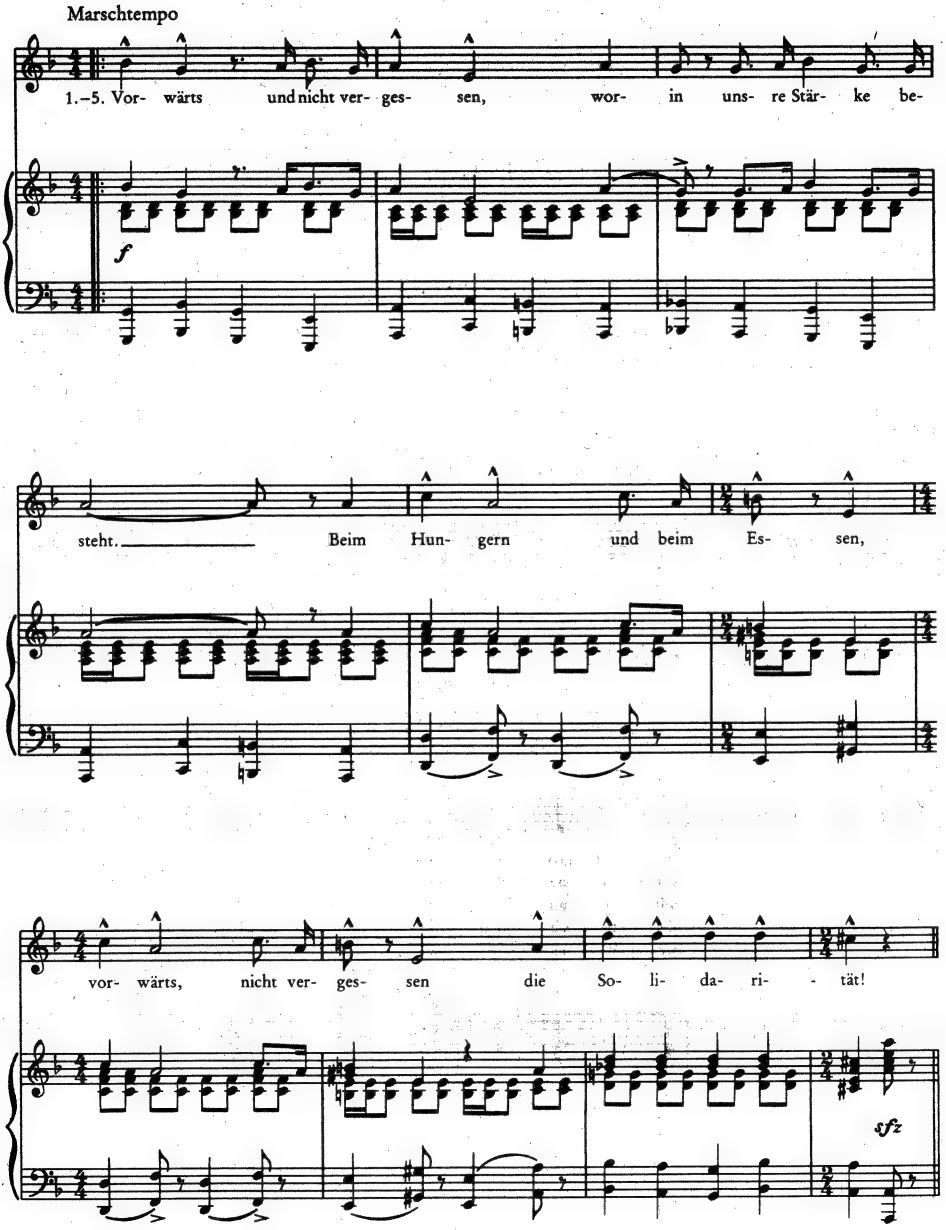

Ein wenig rascher (𝅗𝅥 = 96)
Doch der Sol- dat mit der Ku- gel im Lauf, der hör-
Doch der Sol- dat mit dem Mes- ser im Gurt lacht' ihr kalt
te die Trom- mel und lach- te dar- auf: Mar- schie- ren,
ins Ge- sicht und ging ü- ber die Furt, was konn- te,
rit.
mar- schie- ren kann nim- mer- mehr scha- den! Hin- ab nach dem
was konn- te das Was- ser ihm scha- den? Wenn weiß der
Sü- den, nach dem Nor- den hin- auf, und das Mes- ser fängt er mit den
Mond ü- berm Wol- ga- fluß steht, kom-men wir wie- der; nimm es
ff
Tempo I
Hän- den auf!
auf ins Ge- bet!
Sag- ten zum Weib die Sol- da- ten.
Sag- ten zum Weib die Sol- da- ten.
2. Ach,
3. Ihr ver-
ff
mf

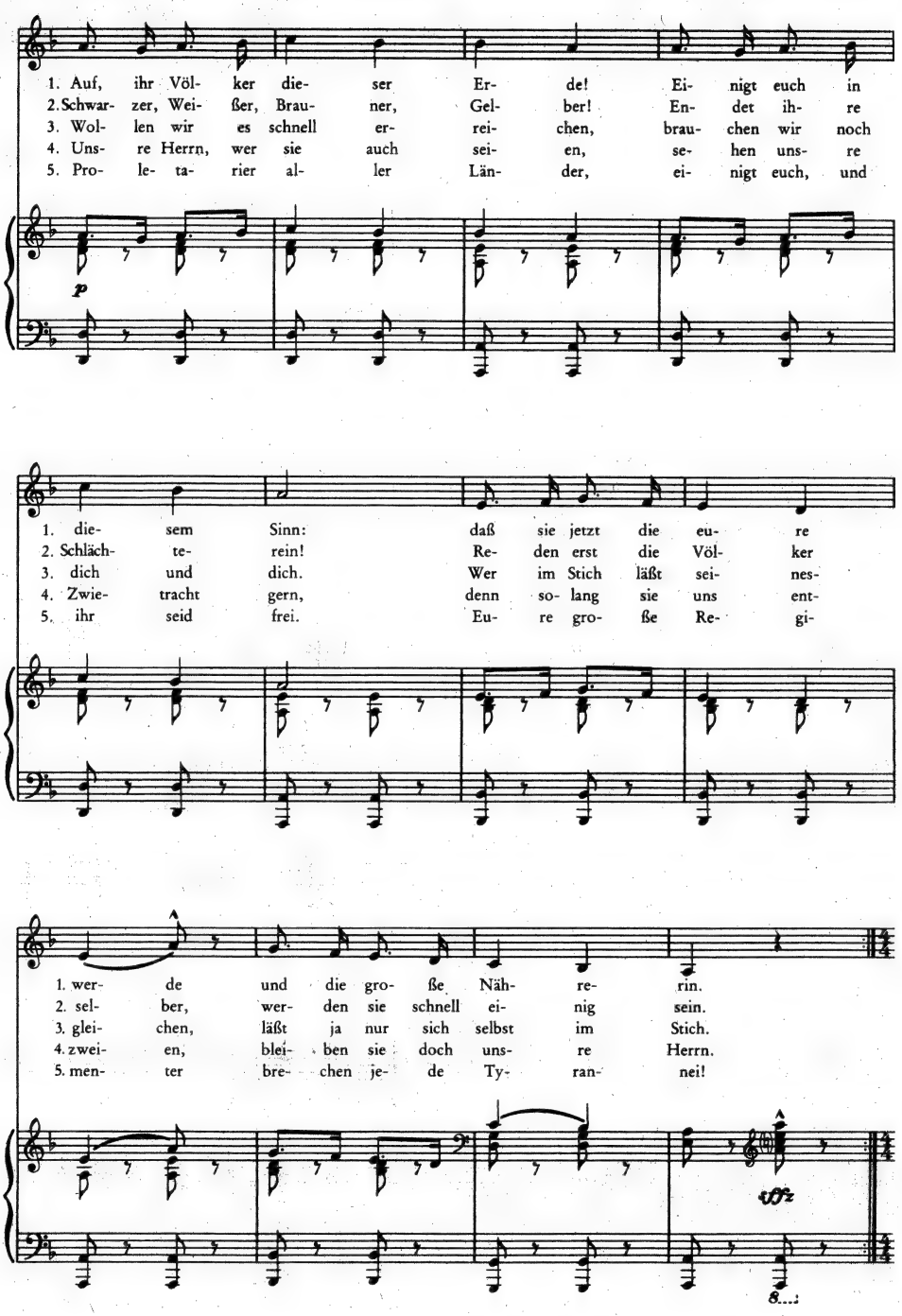

geht wie der Rauch, und die Wär- me geht auch, und es
p
p
wär- men uns nicht eu- re Ta- ten! Ach, wie schnell geht der Rauch! Gott be-
(♩=96)
hü- te ihn auch! Sag- te das Weib dem Sol- da- ten. Und der Sol-
f
dat mit dem Mes- ser am Gurt sank hin mit dem Speer, und mit
rit.
riß ihn die Furt, und das Was- ser, das Was- ser fraß

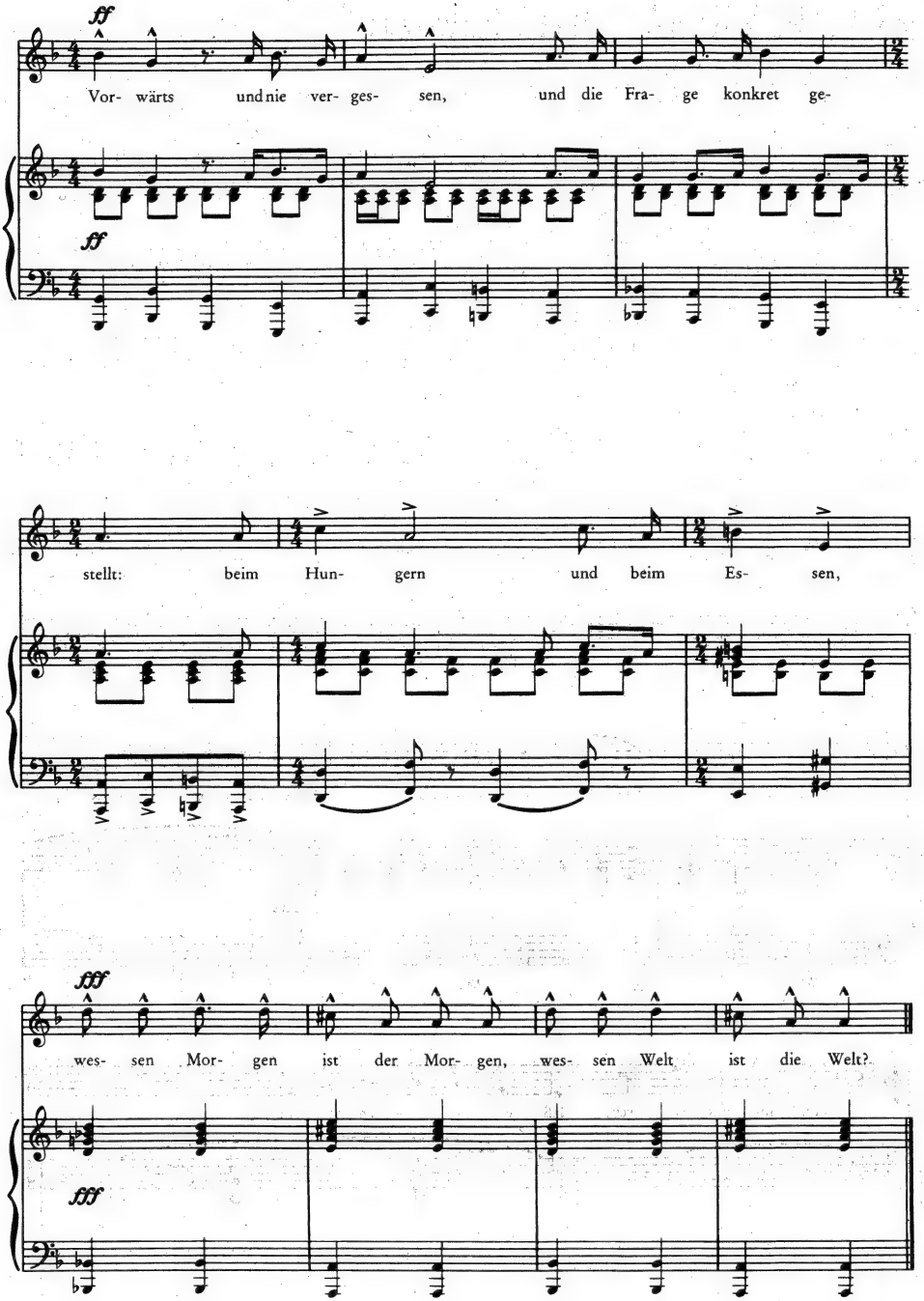

auf, die drin wa- - ten. Kühl stand der Mond ü- berm Wol- ga- fluß weiß,
p
ff
doch der Sol- dat trieb hin- ab mit dem Eis. Und was sag- ten dem
ff
Tempo I
Weib die Sol- da- ten? Er ver- ging wie der Rauch, und die
p
Wär- me ging auch, und es wärm- ten euch nicht sei- ne Ta- ten. Ach,
p
bit- ter be- reut, wer des Wei- sen Rat scheut! Sag- te das Weib dem Sol- da- ten.
ff

59 Solidaritätslied

Hanns Eisler

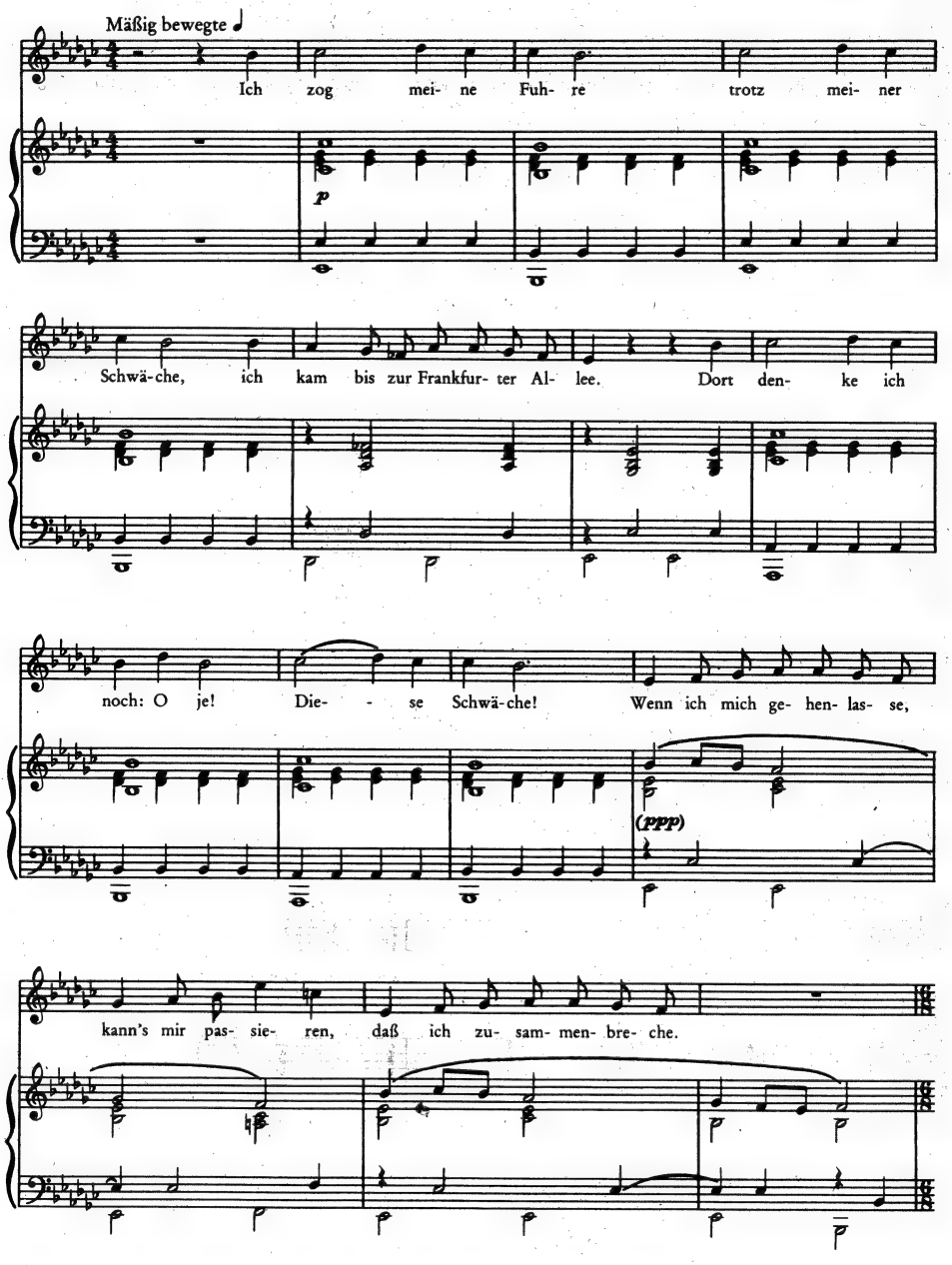


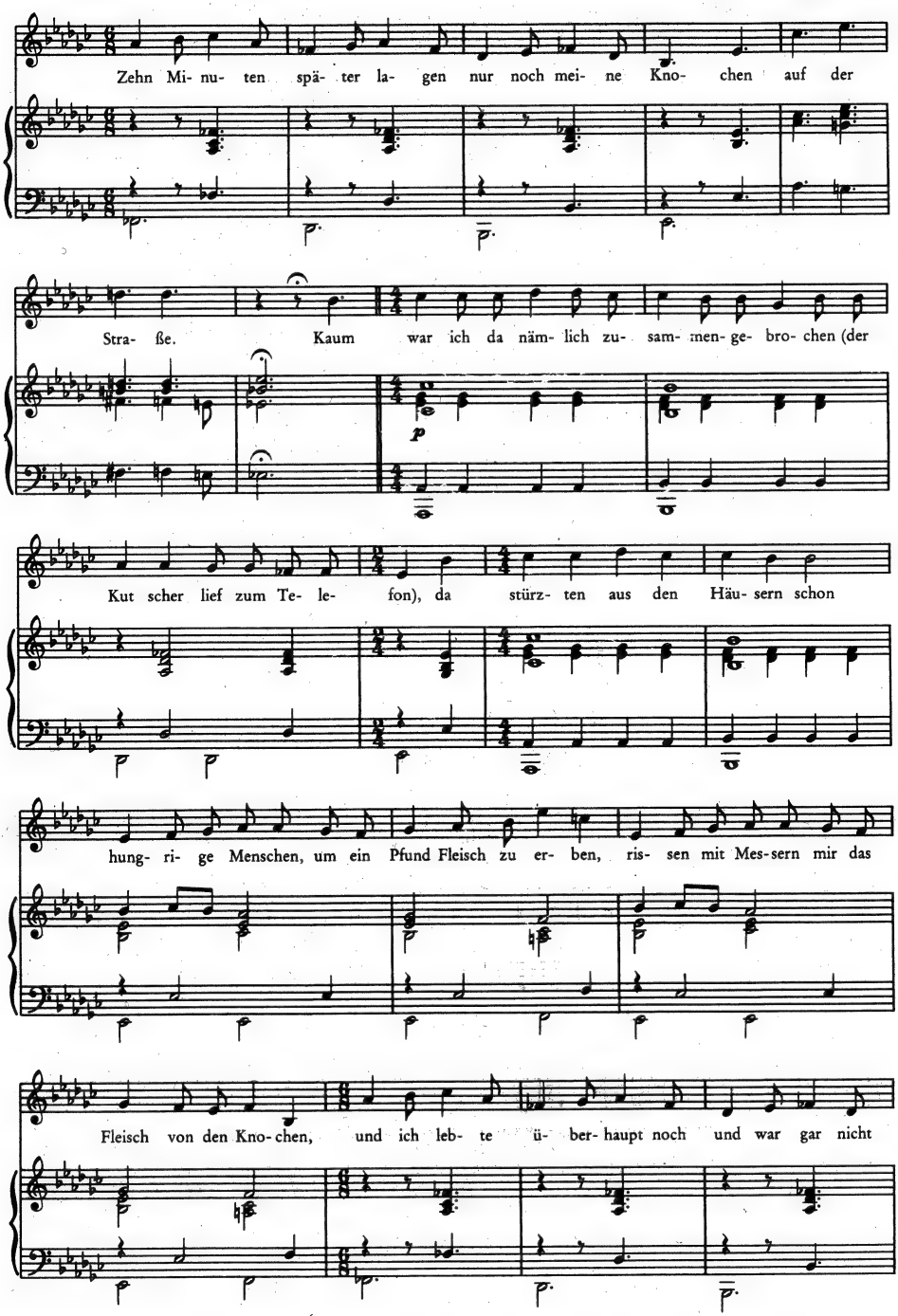

1. Auf, ihr Völ- ker die- ser Er- de! Ei- nigt euch in
2. Schwar- zer, Wei- ßer, Brau- ner, Gel- ber! En- det ih- re
3. Wol- len wir es schnell er- rei- chen, brau- chen wir noch
4. Uns- re Herrn, wer sie auch sei- en, se- hen uns- re
5. Pro- le- ta- rier al- ler Län- der, ei- nigt euch, und
p
1. die- sem Sinn: daß sie jetzt die eu- re
2. Schläch- te- rein! Re- den erst die Völ- ker
3. dich und dich. Wer im Stich läßt sei- nes-
4. Zwie- tracht gern, denn so- lang sie uns ent-
5. ihr seid frei. Eu- re gro- ße Re- gi-
1. wer- de und die gro- ße Nähr- rin.
2. sel- ber, wer- den sie schnell ei- nig sein.
3. glei- chen, läßt ja nur sich selbst im Stich.
4. zwei- en, blei- ben sie doch uns- re Herrn.
5. men- ter bre- chen je- de Ty- ran- nei!
8...

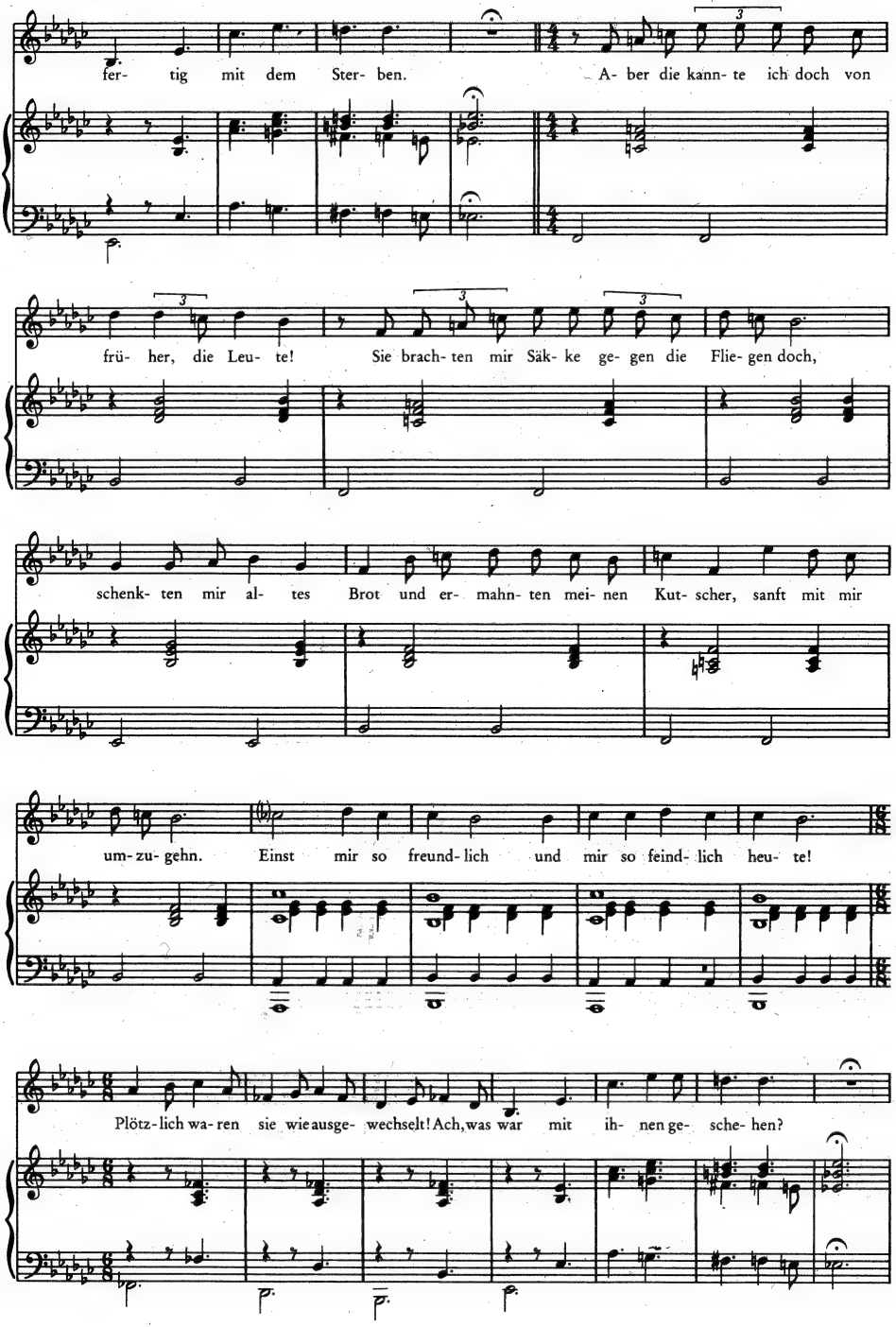

ff
Vor- wärts und nie ver- ges- sen, und die Fra- ge konkret ge-
ff
stellt: beim Hun- gern und beim Es- sen,
fff
wes- sen Mor- gen ist der Mor- gen, wes- sen Welt ist die Welt?
fff

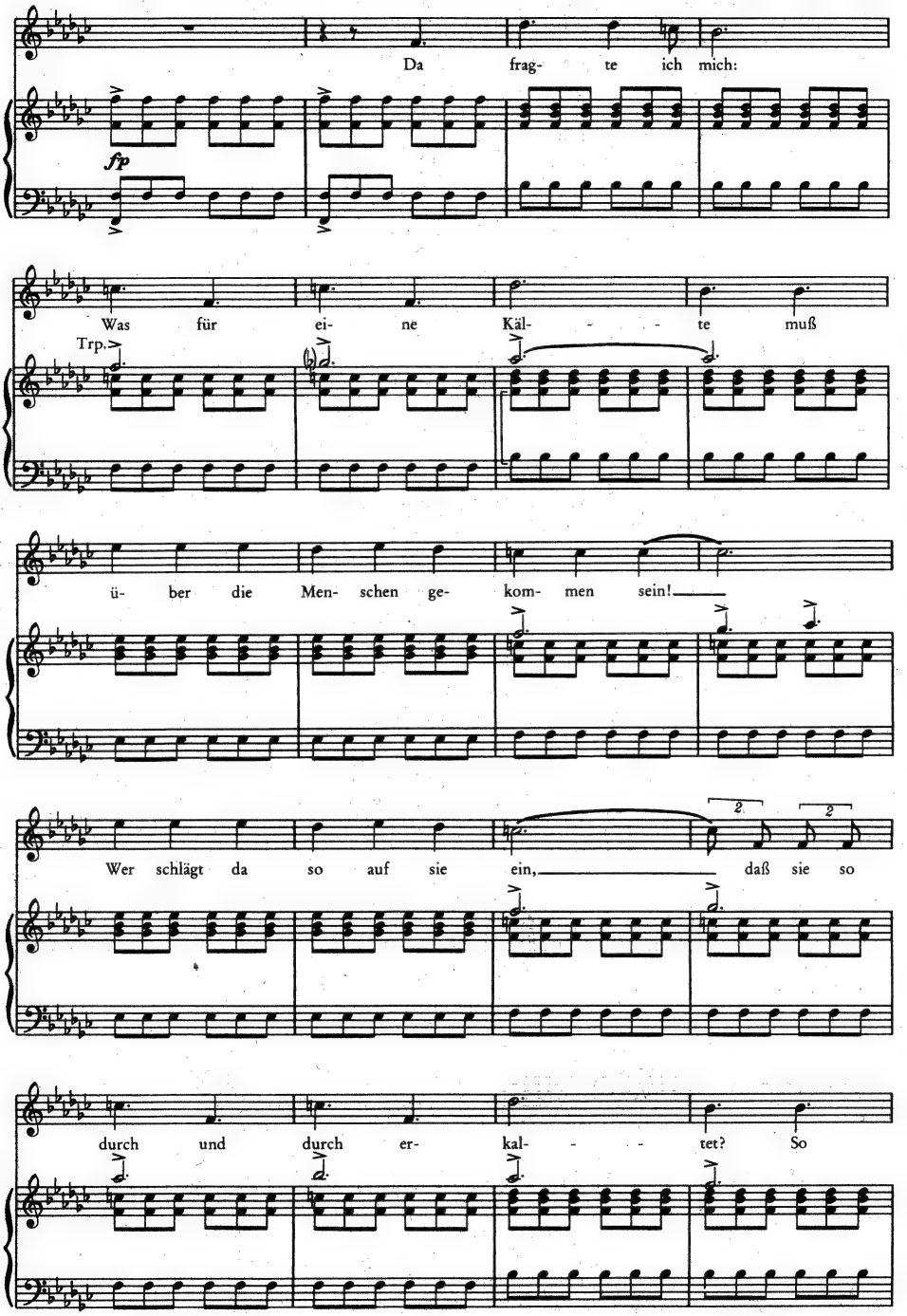
60 O Falladah, die du hangest!

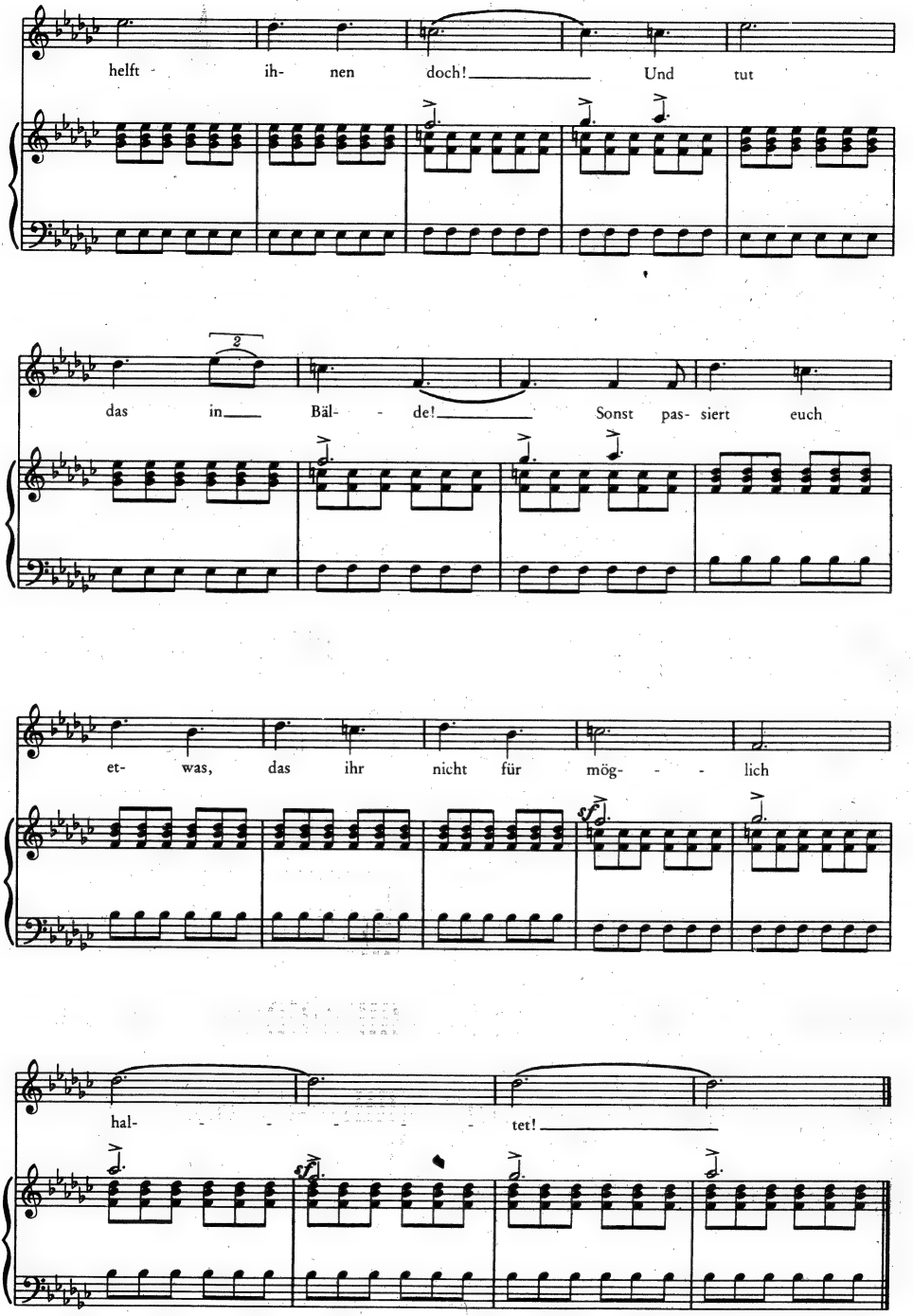
Hanns Eisler




Zehn Mi- nu- ten spä- ter la- gen nur noch mei- ne Kno- chen auf der
Stra- ße. Kaum war ich da näm- lich zu- sam- men- ge- bro- chen (der
p
Kut scher lief zum Te- le- fon), da stürz- ten aus den Häu- sern schon
hung- ri- ge Menschen, um ein Pfund Fleisch zu er- ben, ris- sen mit Mes- sern mir das
Fleisch von den Kno- chen, und ich leb- te ü- ber- haupt noch und war gar nicht

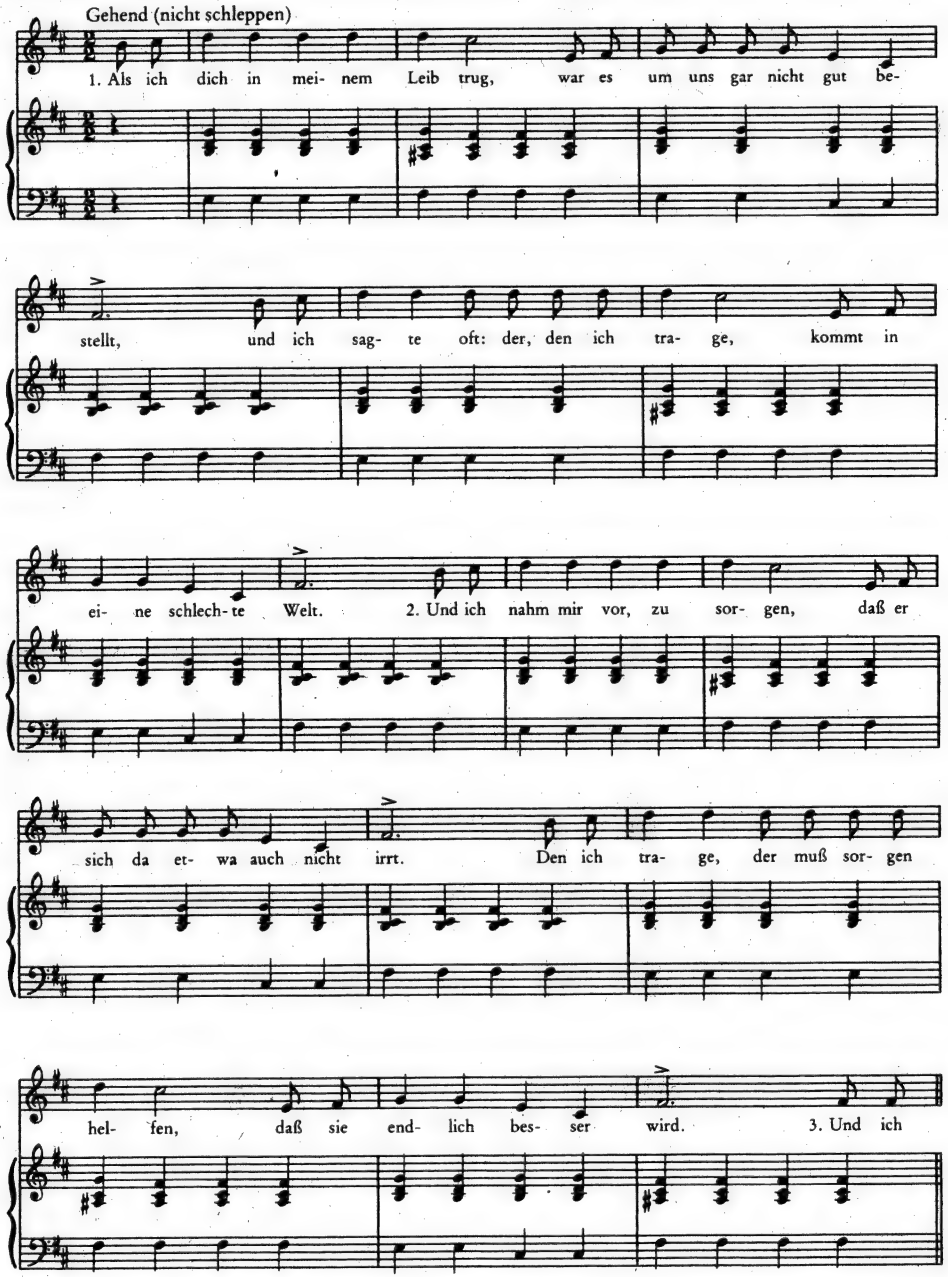

fer- tig mit dem Ster- ben. A- ber die kann- te ich doch von
frü- her, die Leu- te! Sie brach- ten mir Säk- ke ge- gen die Flie- gen doch,
schenk- ten mir al- tes Brot und er- mahn- ten mei- nen Kut- scher, sanft mit mir
um- zu- gehn. Einst mir so freund- lich und mir so feind- lich heu- te!
Plötz- lich wa- ren sie wie ausge- wechselt! Ach, was war mit ih- nen ge- sche- hen?

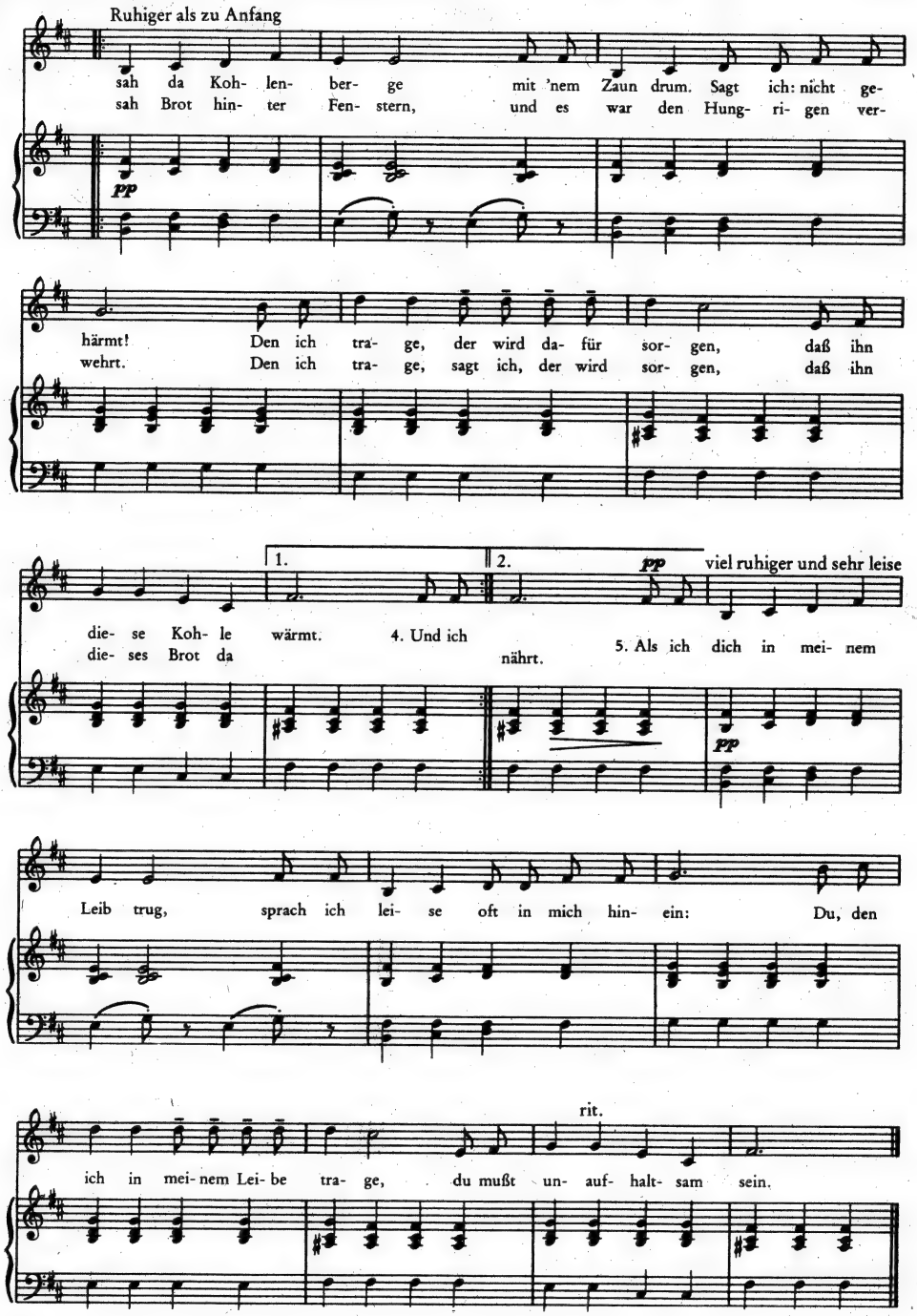

Da frag- te ich mich:
fp
Was für ei- ne Käl- - - te muß
Trp.
ü- ber die Men- schen ge- kom- men sein!
Wer schlägt da so auf sie ein, daß sie so
durch und durch er- kal- - - tet? So


helft ih- nen doch! Und tut
2
das in Bäl- - de! Sonst pas- siert euch
et- was, das ihr nicht für mög- - - lich
hal- - - - - - - tet!

61 Als ich dich in meinem Leib trug

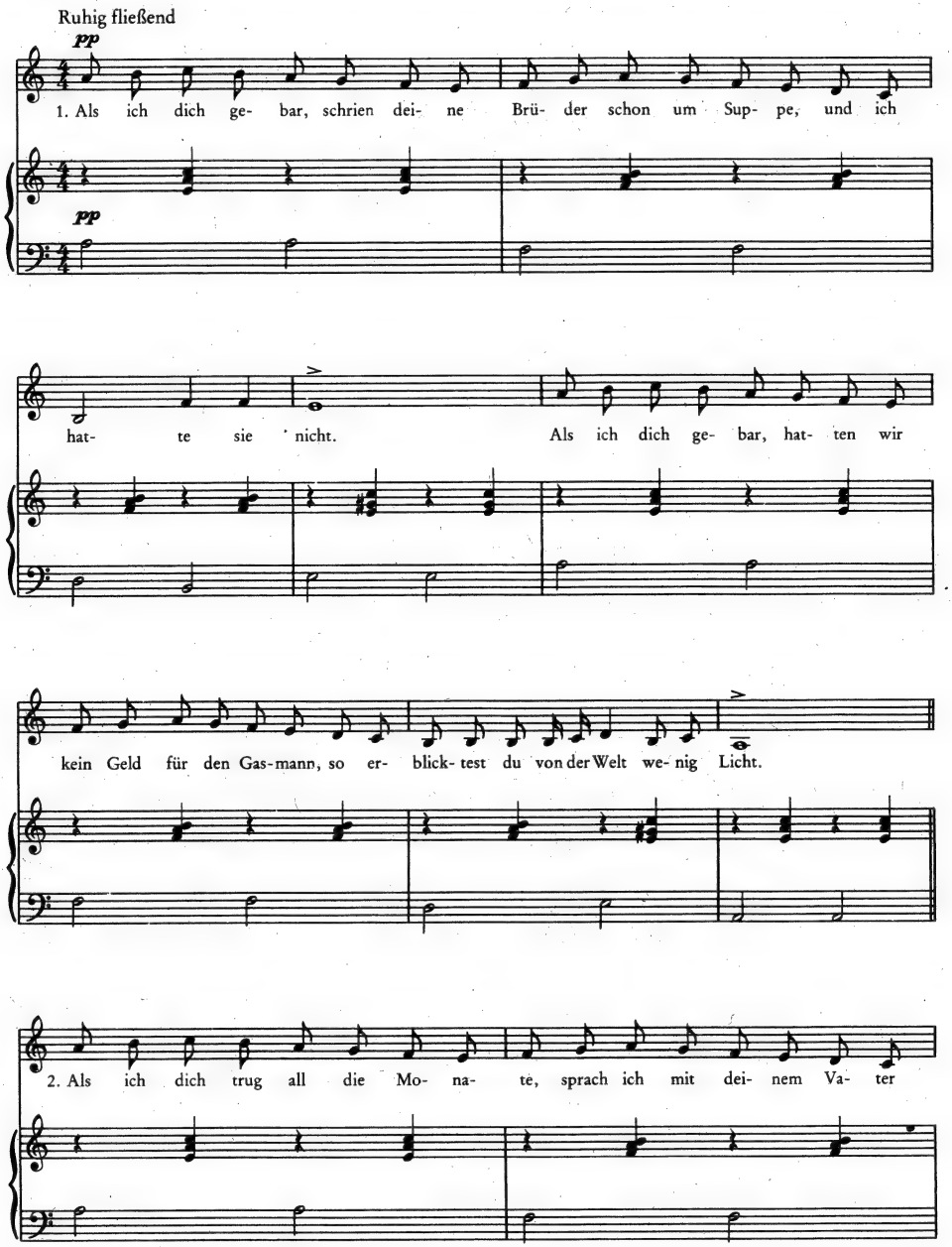
Hanns Eisler

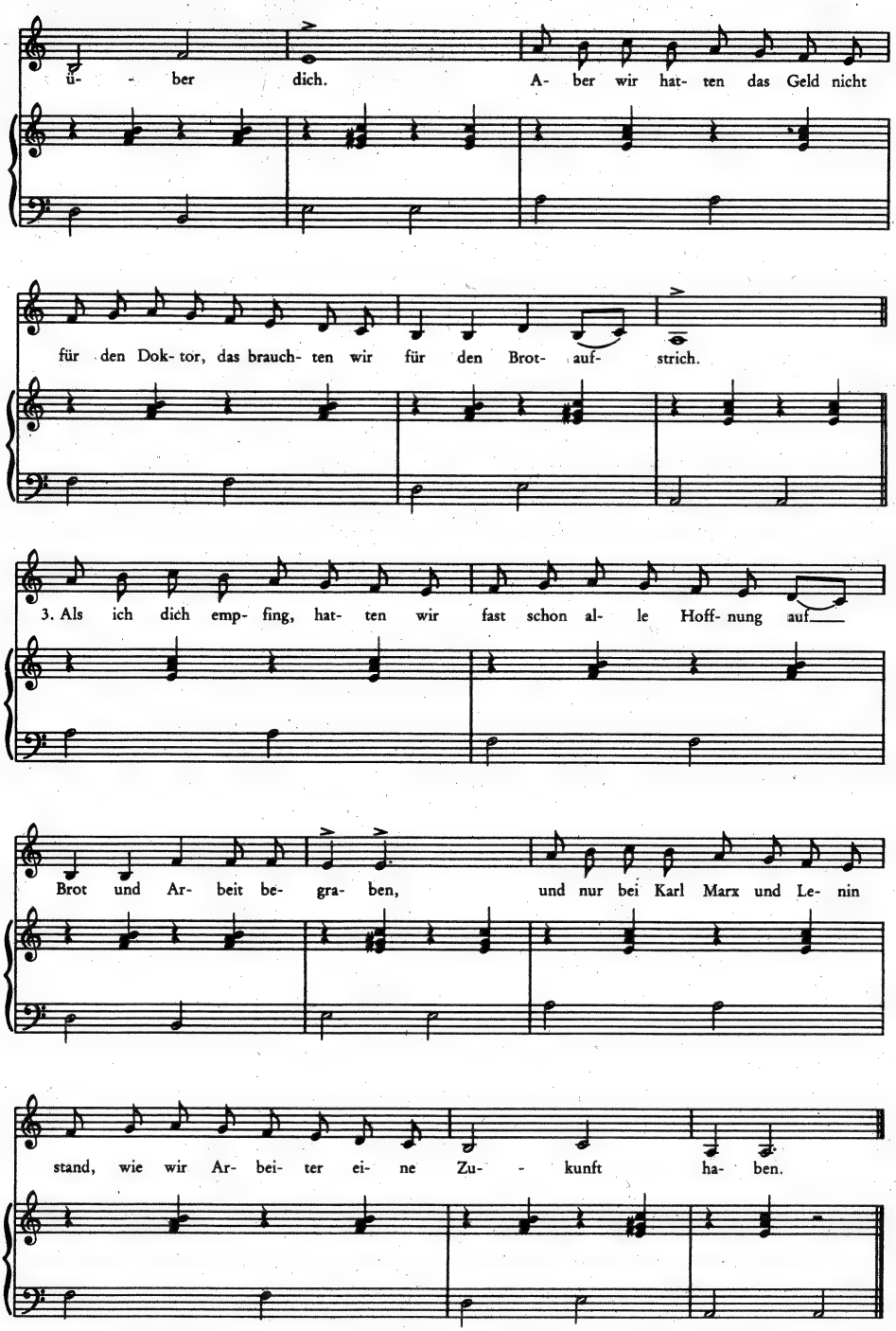



Ruhiger als zu Anfang
sah da Koh- len- ber- ge mit 'nem Zaun drum. Sagt ich: nicht ge-
sah Brot hin- ter Fen- stern, und es war den Hung- ri- gen ver-
pp
härmt! Den ich tra- ge, der wird da- für sor- gen, daß ihn
wehrt. Den ich tra- ge, sagt ich, der wird sor- gen, daß ihn
1.
2.
pp
viel ruhiger und sehr leise
die- se Koh- le wärmt. 4. Und ich
die- ses Brot da nährt. 5. Als ich dich in mei- nem
pp
Leib trug, sprach ich lei- se oft in mich hin- ein: Du, den
rit.
ich in mei- nem Lei- be tra- ge, du mußt un- auf- halt- sam sein.

62 Als ich dich gebar

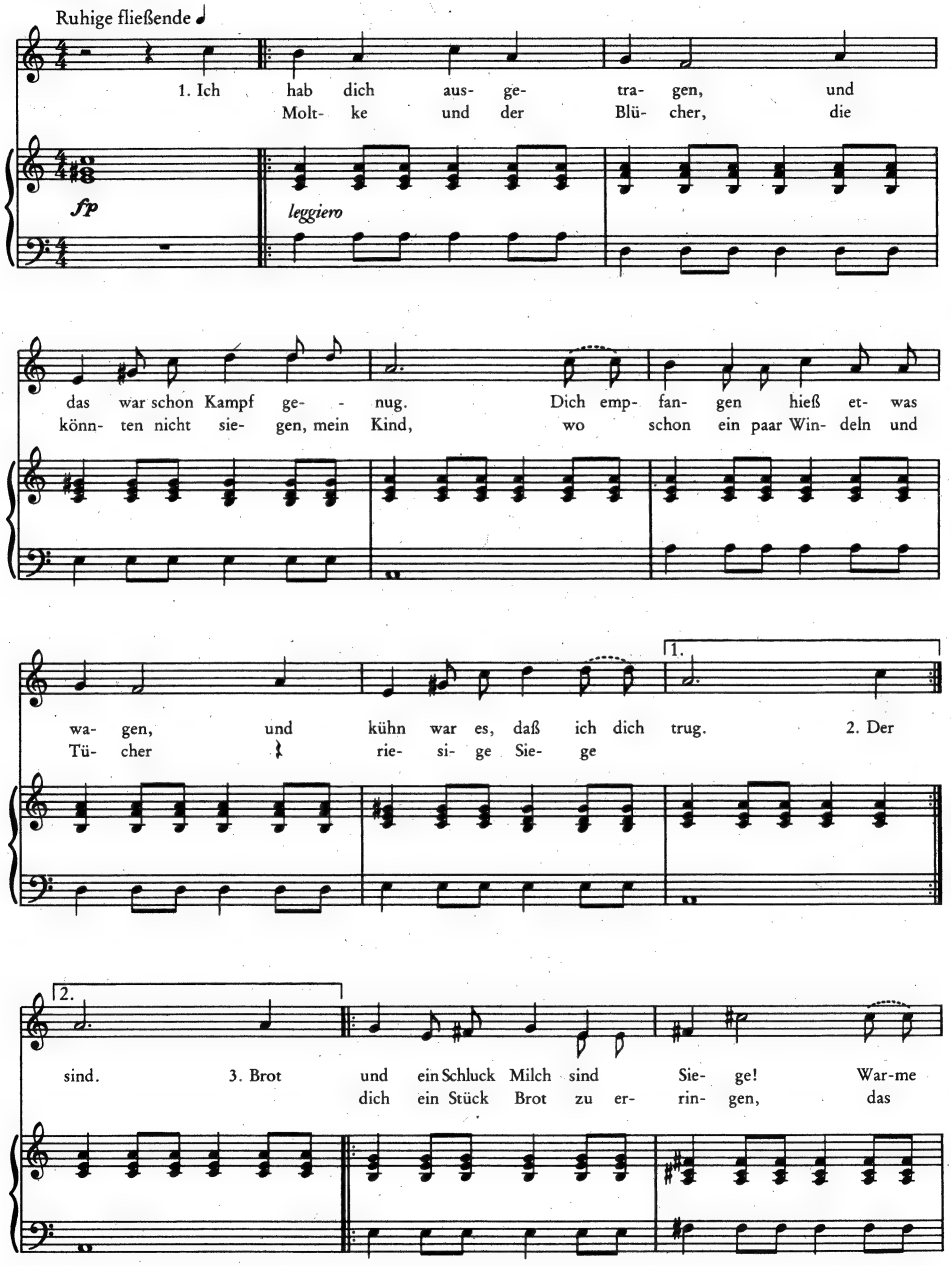
Hanns Eisler

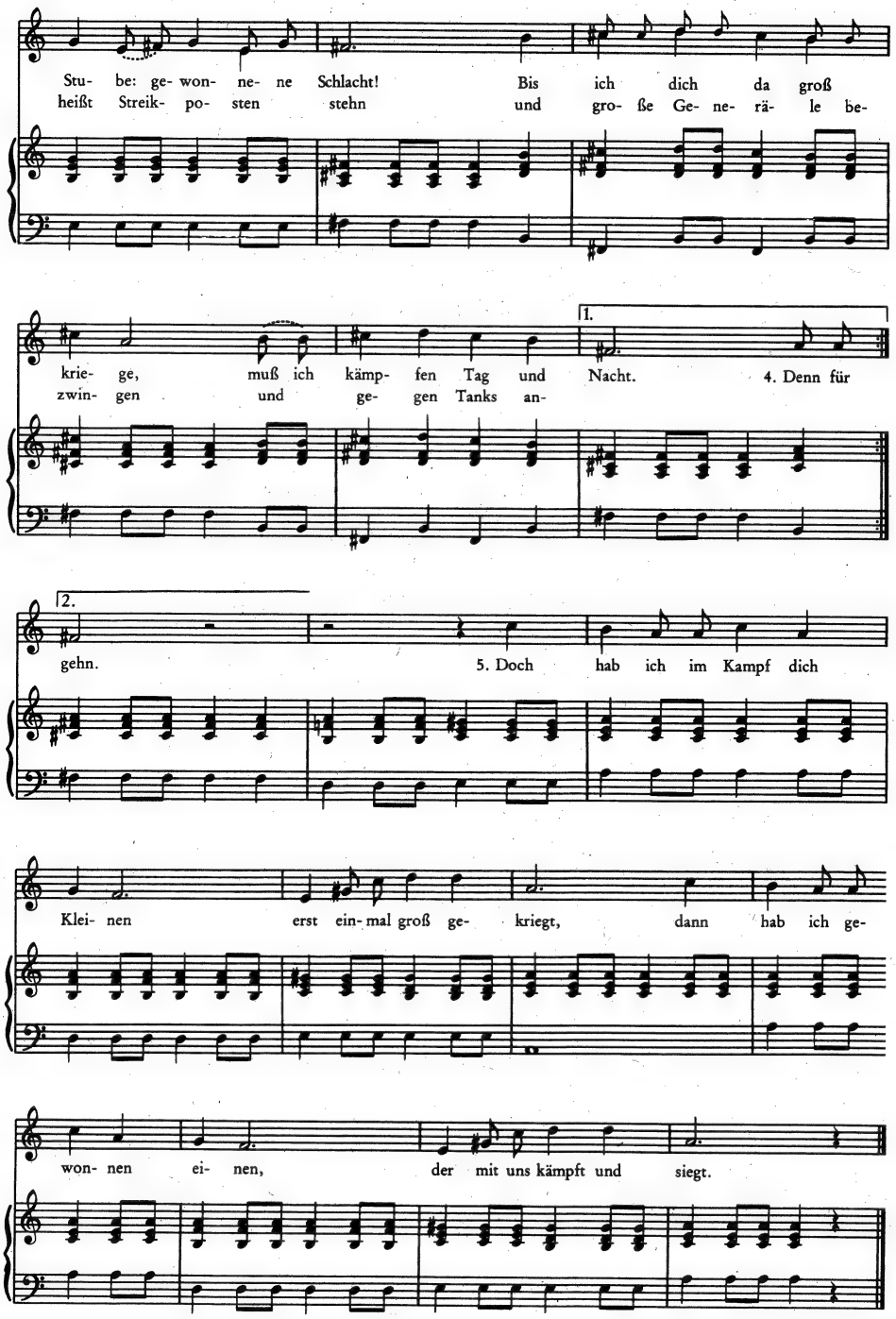



ü - ber dich. A- ber wir hat- ten das Geld nicht
für den Dok- tor, das brauch- ten wir für den Brot- auf- strich.
3. Als ich dich emp- fing, hat- ten wir fast schon al- le Hoff- nung auf
Brot und Ar- beit be- gra- ben, und nur bei Karl Marx und Le- nin
stand, wie wir Ar- bei- ter ei- ne Zu- - kunft ha- ben.

63 Ich hab dich ausgetragen

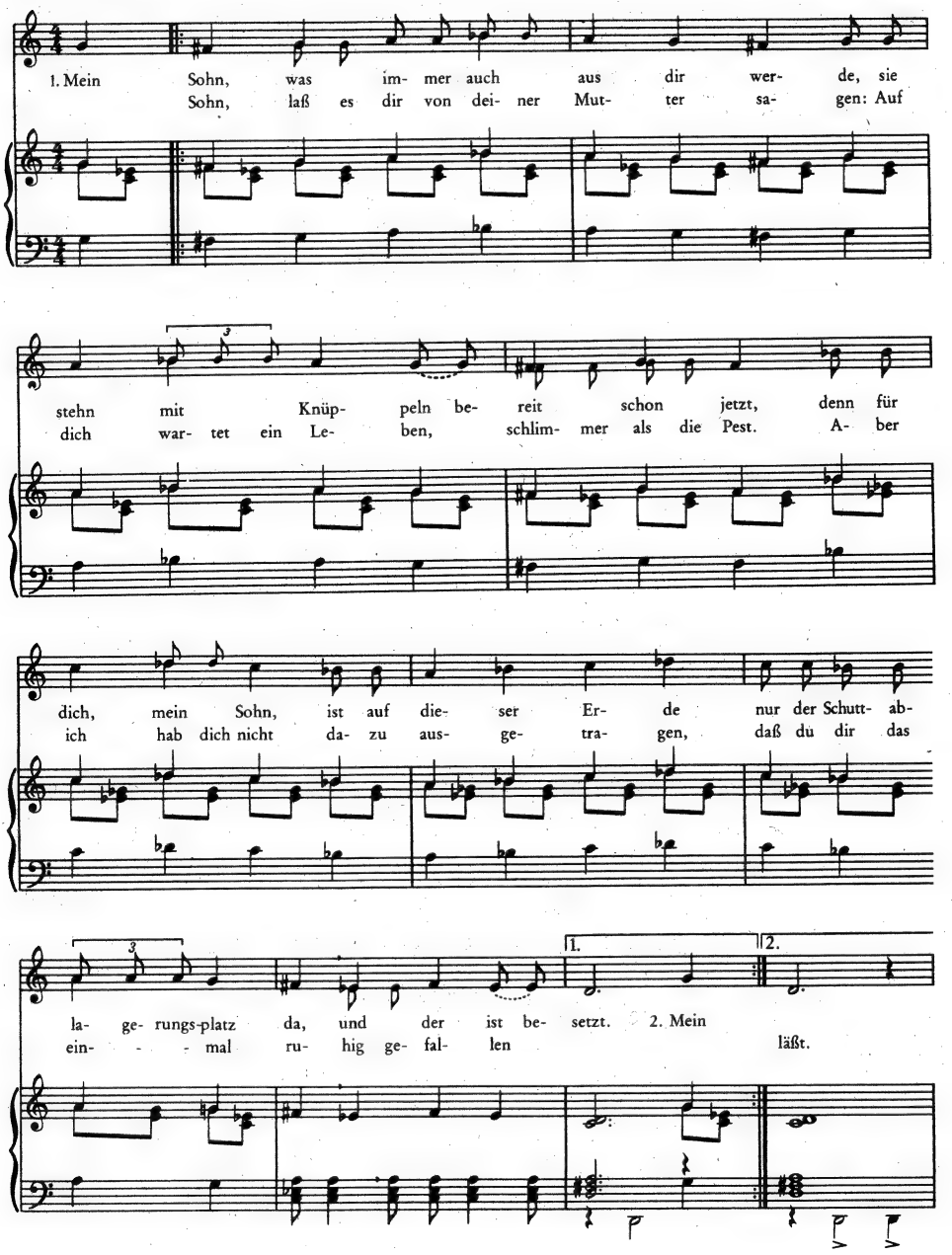
Hanns Eisler

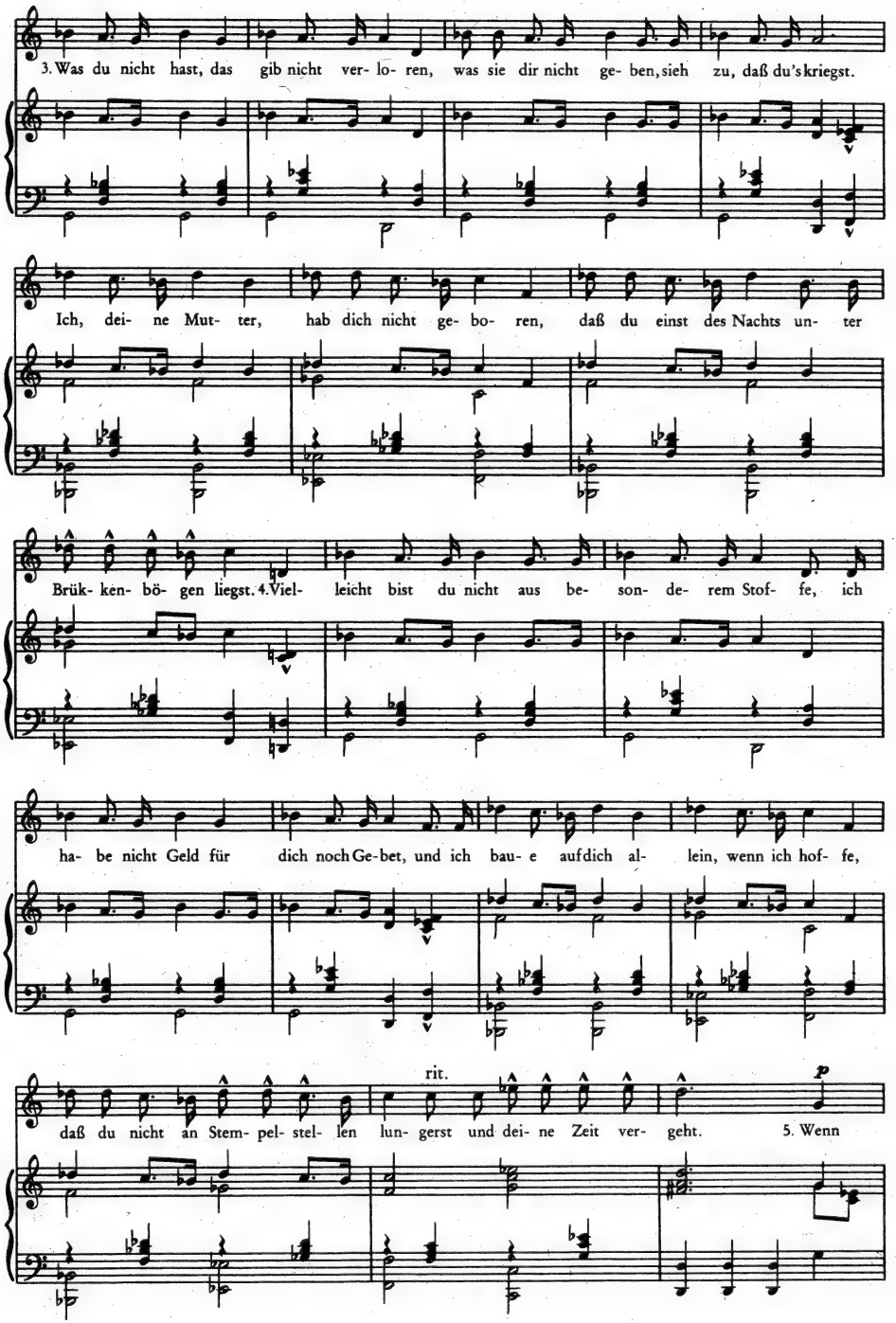


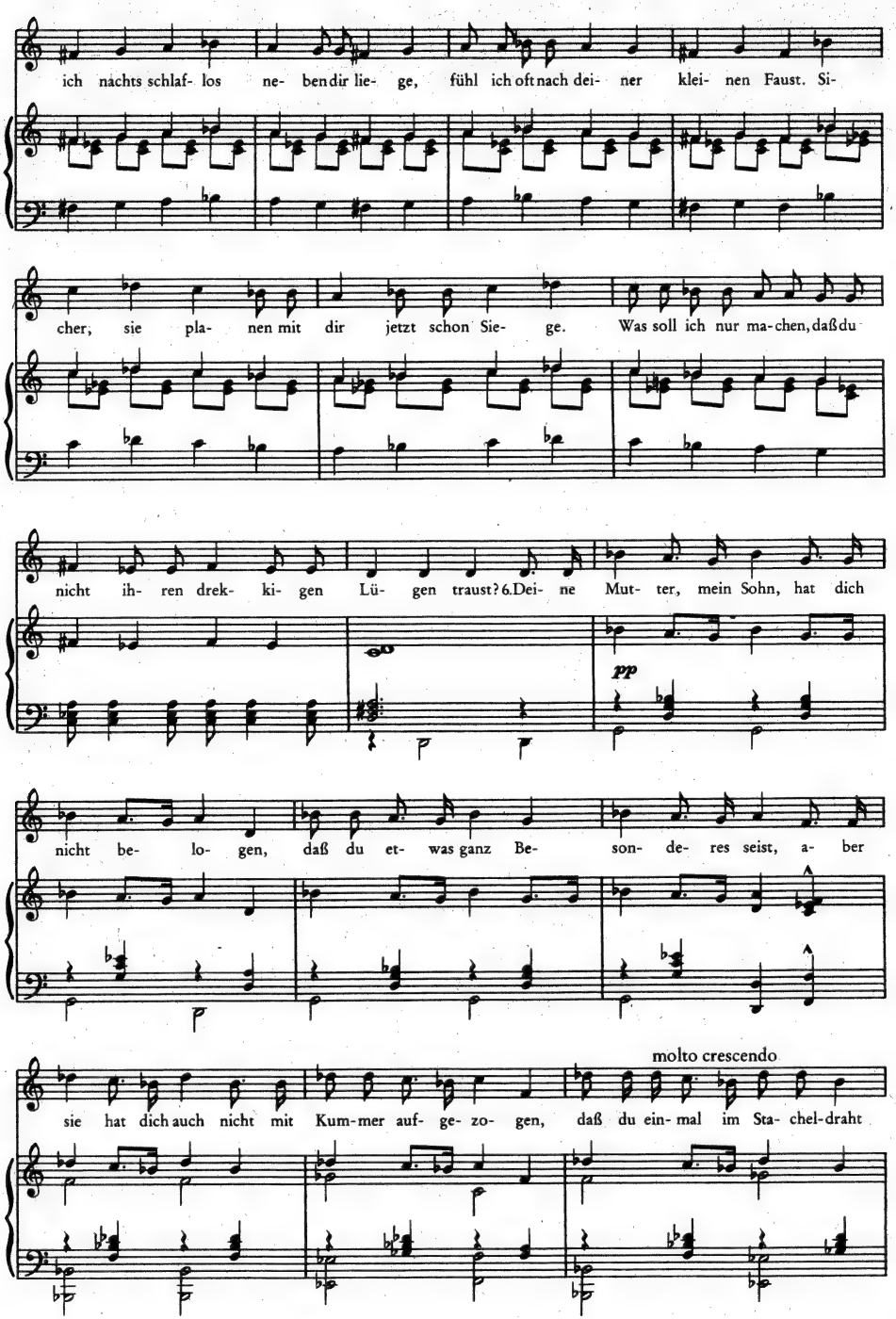

Stu- be: ge- won- ne- ne Schlacht! Bis ich dich da groß
heißt Streik- po- sten stehn und gro- ße Ge- ne- rä- le be-
krie- ge, muß ich kämp- fen Tag und Nacht. 4. Denn für
zwin- gen und ge- gen Tanks an-
1.
2.
gehn. 5. Doch hab ich im Kampf dich
Klei- nen erst ein- mal groß ge- kriegt, dann hab ich ge-
won- nen ei- nen, der mit uns kämpft und siegt.

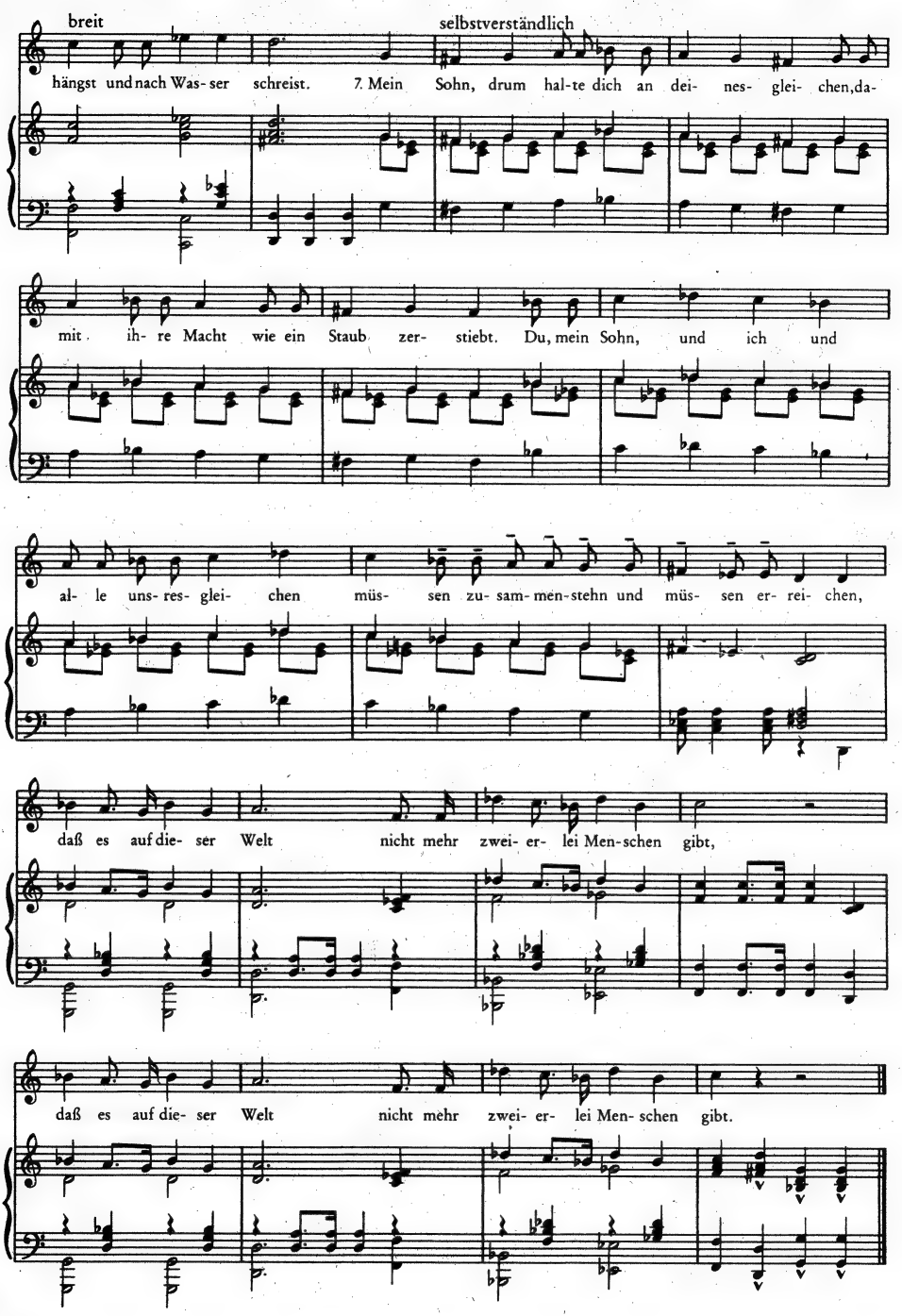
64 Mein Sohn, was immer auch aus dir werde

Hanns Eisler



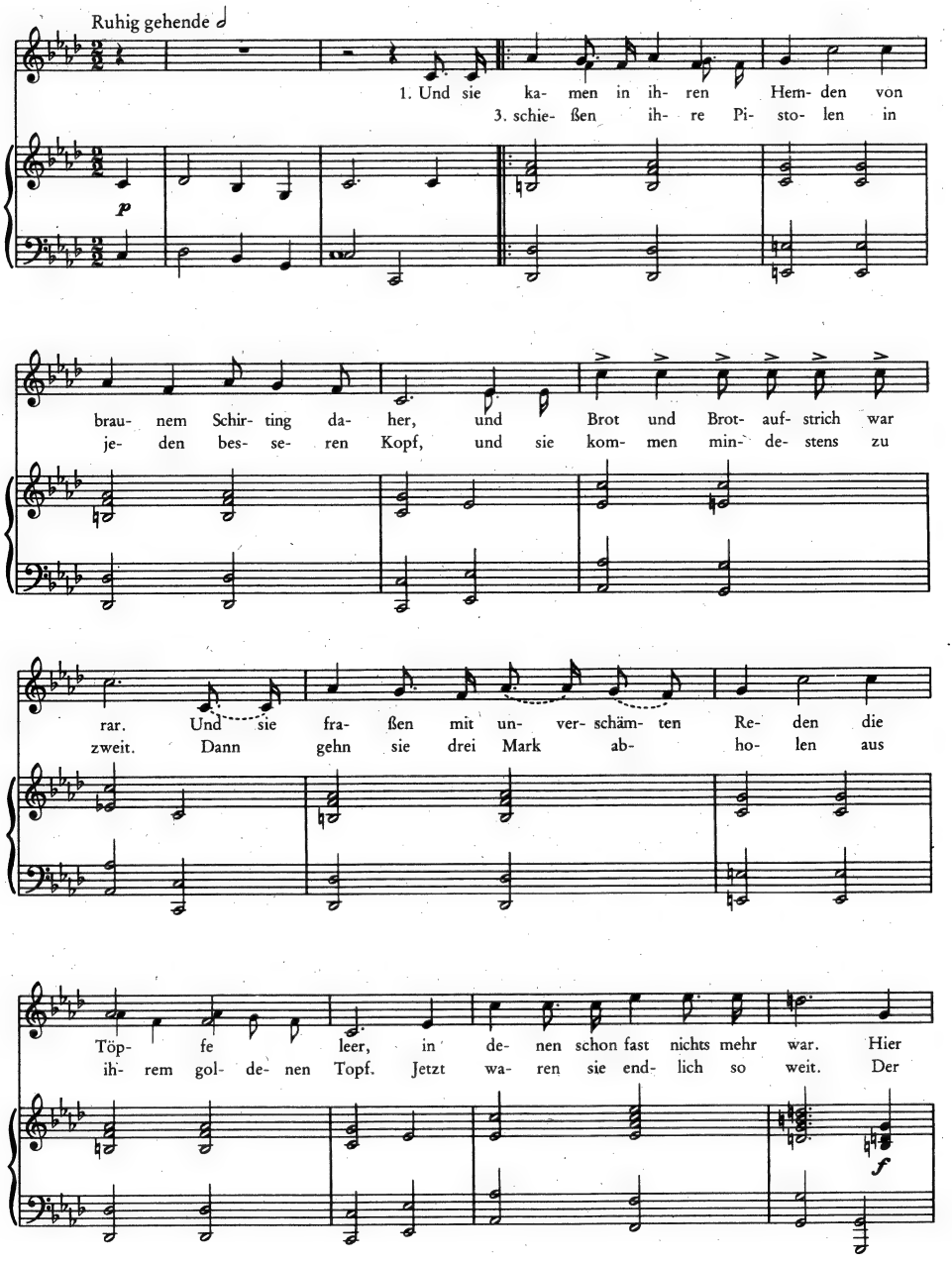

3. Was du nicht hast, das gib nicht ver- lo- ren, was sie dir nicht ge- ben, sieh zu, daß du's kriegst.
Ich, dei- ne Mut- ter, hab dich nicht ge- bo- ren, daß du einst des Nachts un- ter
Brük- ken- bö- gen liegst. 4. Viel- leicht bist du nicht aus be- son- de- rem Stof- fe, ich
ha- be nicht Geld für dich noch Ge-bet, und ich bau- e auf dich al- lein, wenn ich hof- fe,
rit.
daß du nicht an Stem- pel- stel- len lun- gerst und dei- ne Zeit ver- geht. 5. Wenn

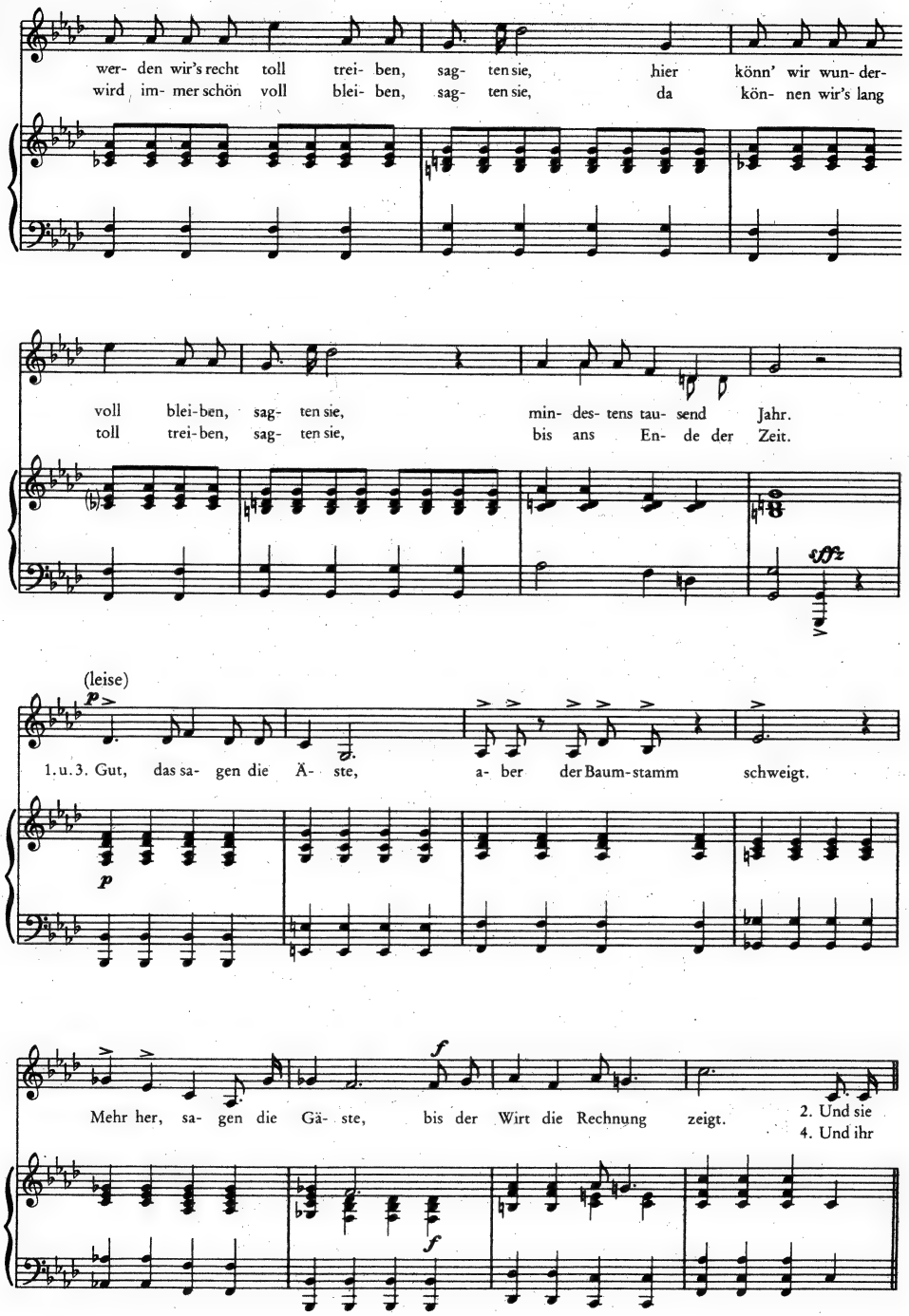

ich nachts schlaf- los ne- ben dir lie- ge, fühl ich oft nach dei- ner klei- nen Faust. Si-
cher, sie pla- nen mit dir jetzt schon Sie- ge. Was soll ich nur ma-chen, daß du
nicht ih- ren drek- ki- gen Lü- gen traust? 6. Dei- ne Mut- ter, mein Sohn, hat dich
pp
nicht be- lo- gen, daß du et- was ganz Be- son- de- res seist, a- ber
molto crescendo
sie hat dich auch nicht mit Kum-mer auf- ge- zo- gen, daß du ein- mal im Sta- chel-draht

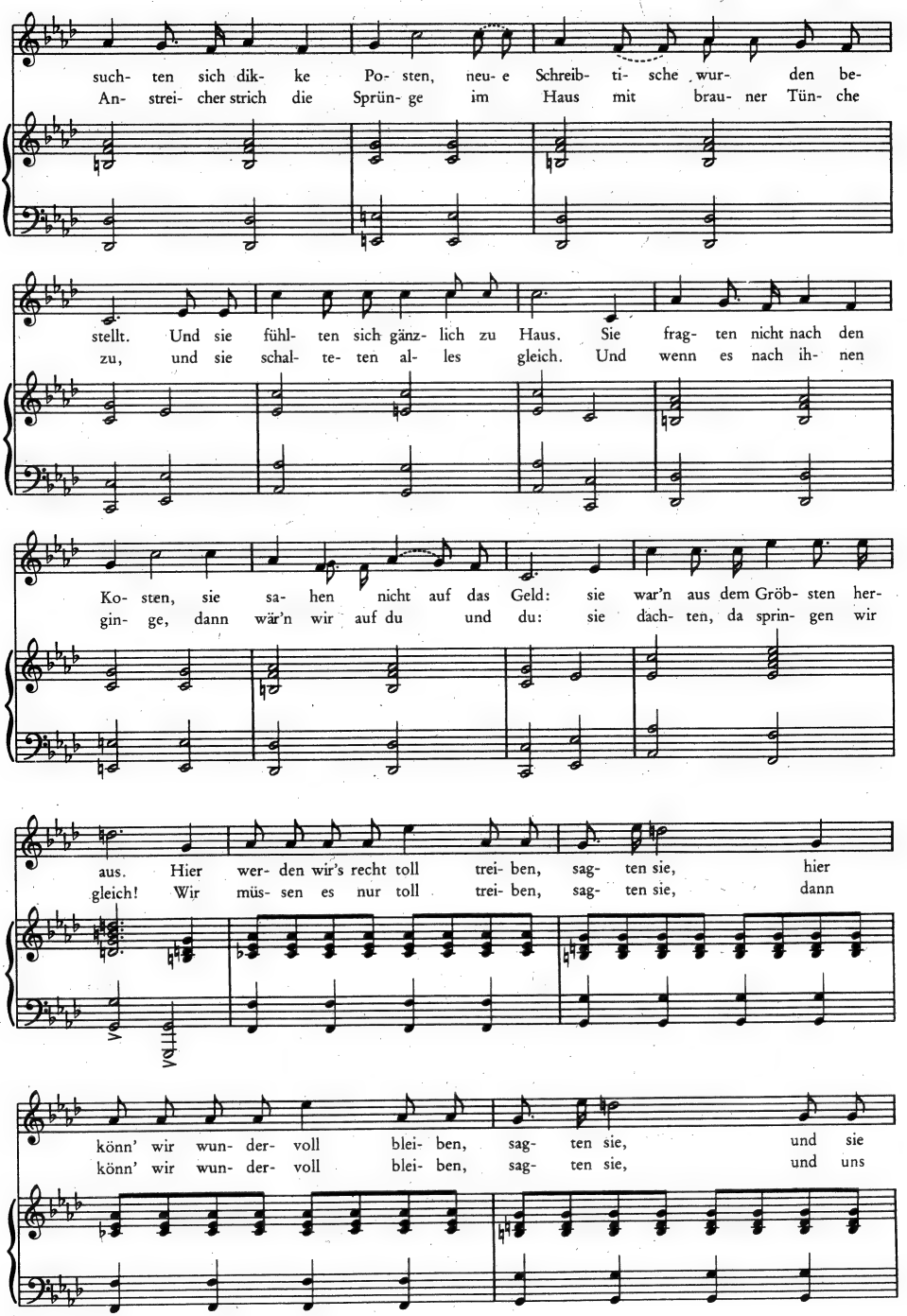

breit
selbstverständlich
hängst und nach Was- ser schreist. 7. Mein Sohn, drum hal- te dich an dei- nes- glei- chen, da-
mit ih- re Macht wie ein Staub zer- stiebt. Du, mein Sohn, und ich und
al- le uns- res- glei- chen müs- sen zu- sam- men- stehn und müs- sen er- rei- chen,
daß es auf die- ser Welt nicht mehr zwei- er- lei Men- schen gibt,
daß es auf die- ser Welt nicht mehr zwei- er- lei Men- schen gibt.

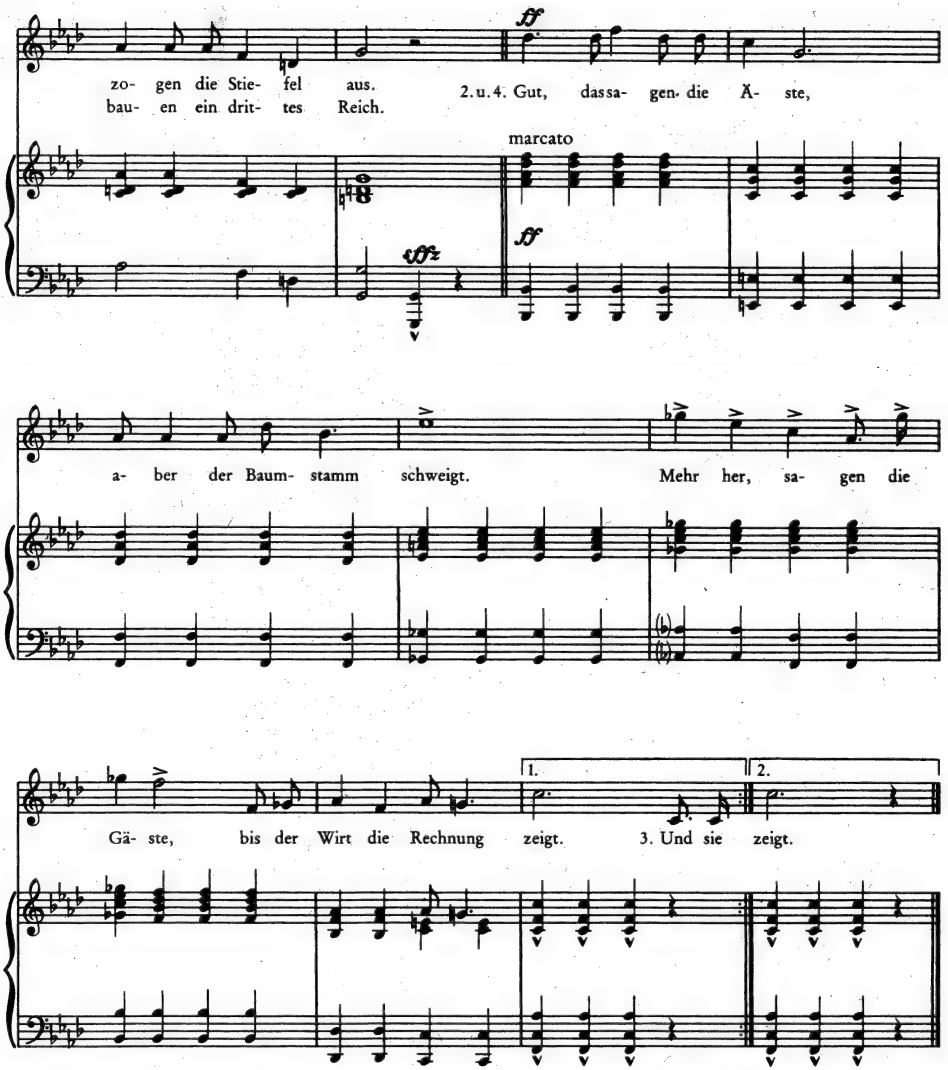
65 Die Ballade vom Baum und den Ästen

Hanns Eisler



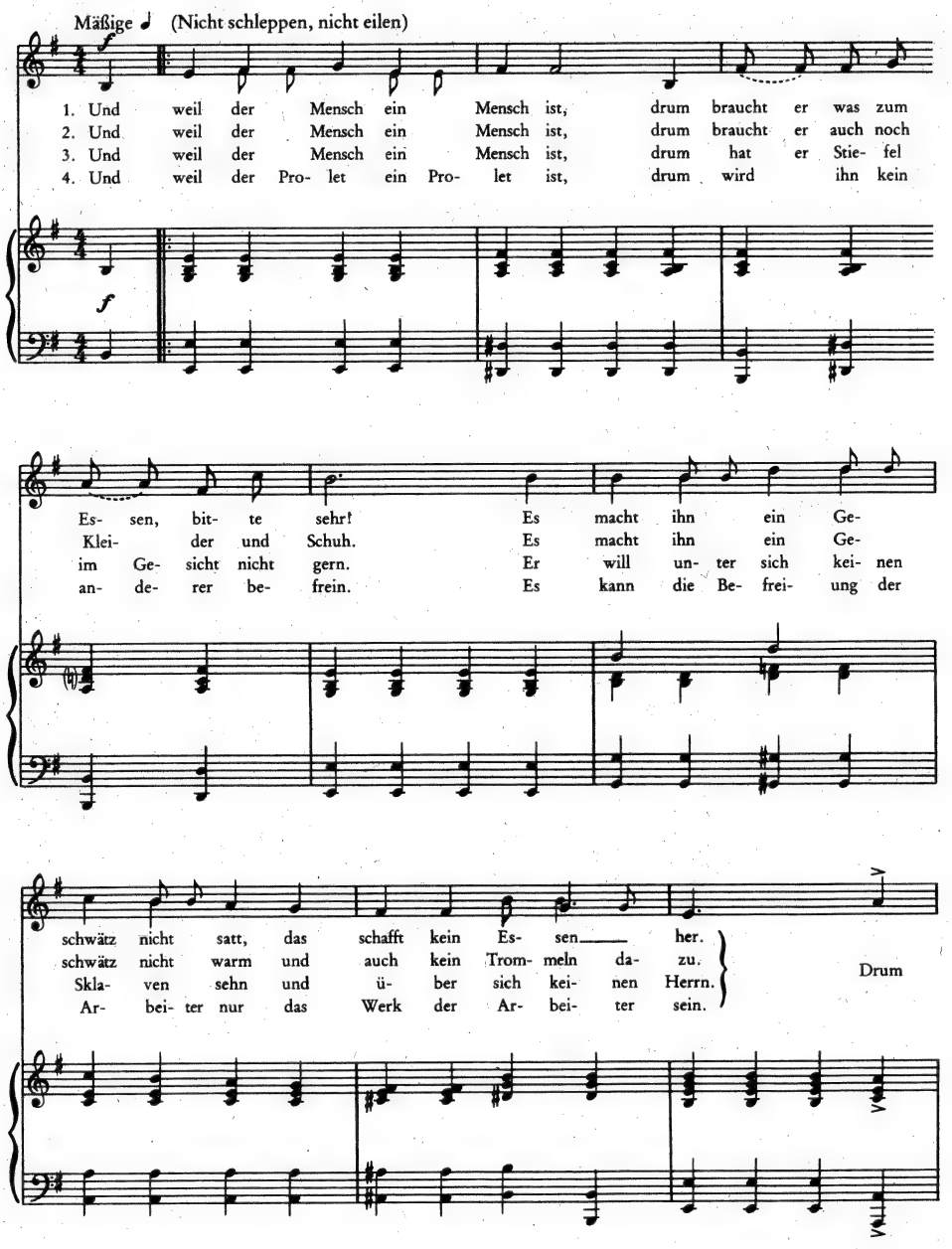

wer- den wir's recht toll trei- ben, sag- ten sie, hier könn' wir wun- der-
wird im- mer schön voll blei- ben, sag- ten sie, da kön- nen wir's lang
voll blei-ben, sag- ten sie, min- des- tens tau- send Jahr.
toll trei-ben, sag- ten sie, bis ans En- de der Zeit.
(leise)
p
1.u.3. Gut, das sa- gen die Ä- ste, a- ber der Baum-stamm schweigt.
p
Mehr her, sa- gen die Gä- ste, bis der Wirt die Rechnung zeigt.
f
2. Und sie
4. Und ihr
f

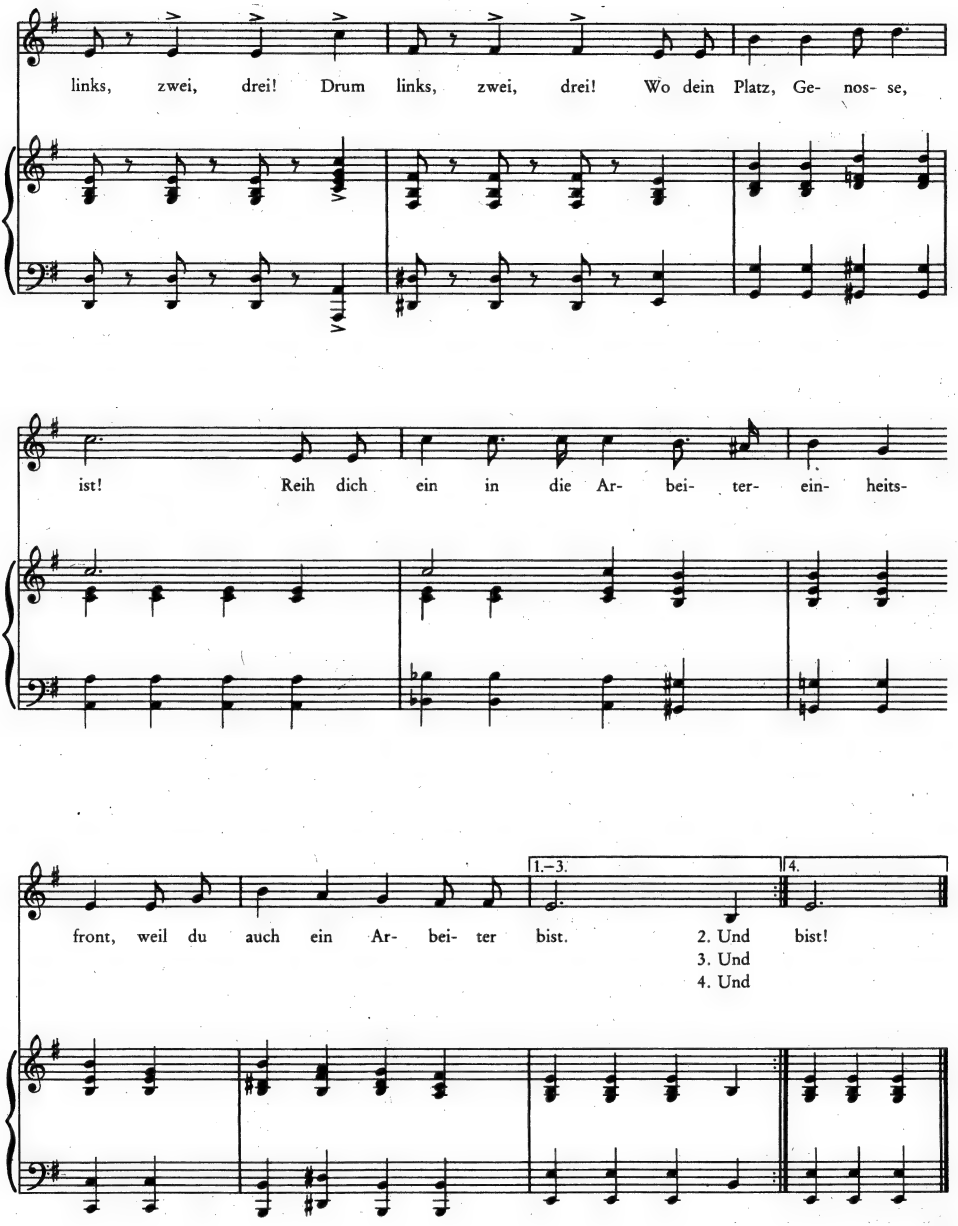

such- ten sich dik- ke Po- sten, neu- e Schreib- ti- sche wur- den be-
An- strei- cher strich die Sprün- ge im Haus mit brau- ner Tün- che
stellt. Und sie fühl- ten sich gänz- lich zu Haus. Sie frag- ten nicht nach den
zu, und sie schal- te- ten al- les gleich. Und wenn es nach ih- nen
Ko- sten, sie sa- hen nicht auf das Geld: sie war'n aus dem Gröb- sten her-
gin- ge, dann wär'n wir auf du und du: sie dach- ten, da sprin- gen wir
aus. Hier wer- den wir's recht toll trei- ben, sag- ten sie, hier
gleich! Wir müs- sen es nur toll trei- ben, sag- ten sie, dann
könn' wir wun- der- voll blei- ben, sag- ten sie, und sie
könn' wir wun- der- voll blei- ben, sag- ten sie, und uns


zo- gen die Stie- fel aus.
bau- en ein drit- tes Reich.
2. u. 4. Gut, dassa- gen die Ä- ste,
marcato
a- ber der Baum- stamm schweigt.
Mehr her, sa- gen die
Gä- ste, bis der Wirt die Rechnung zeigt.
1.
2.
3. Und sie zeigt.

66 Das Einheitsfrontlied

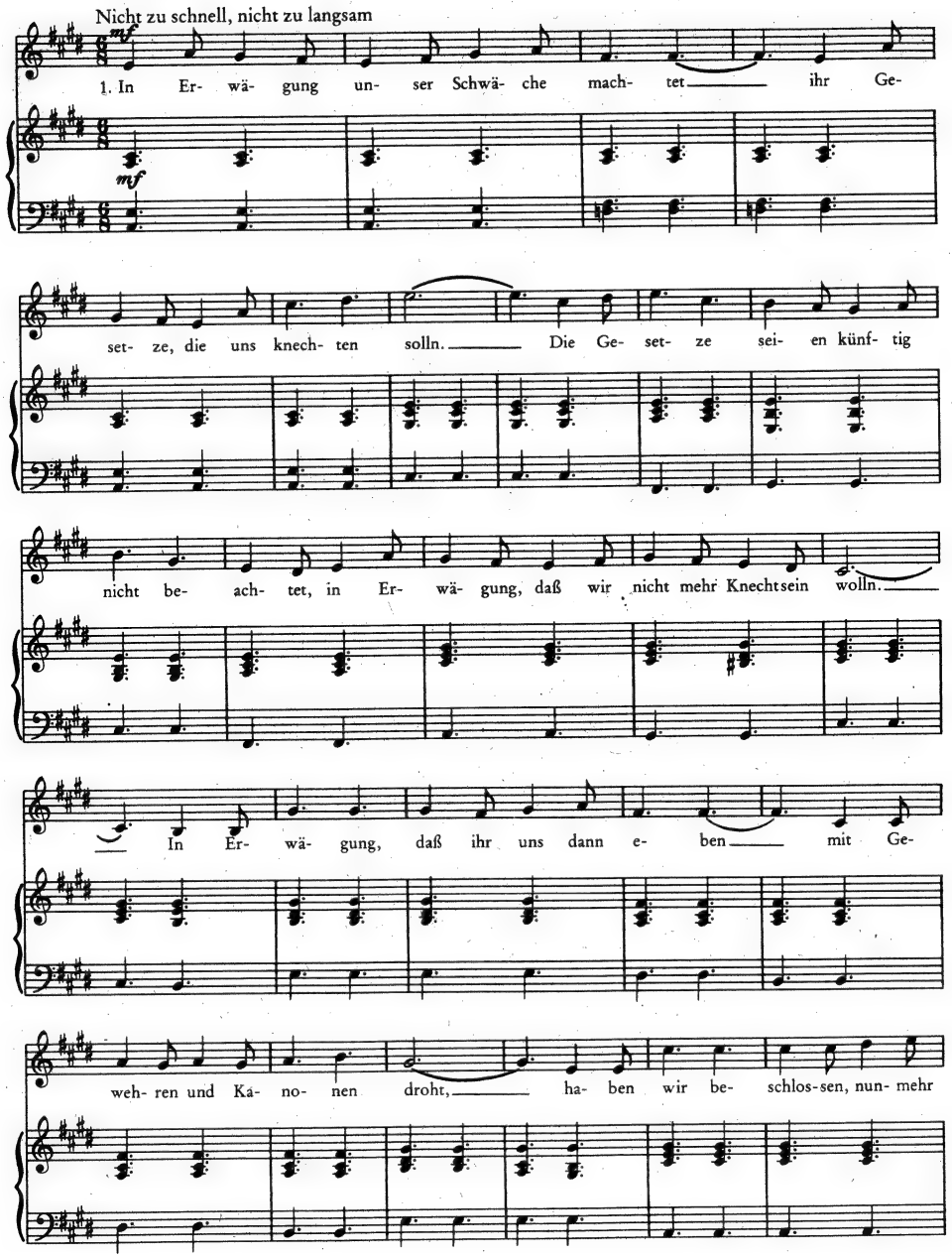
Hanns Eisler

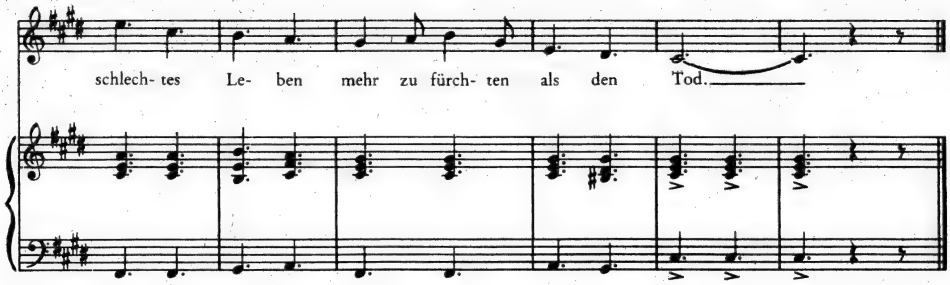



links, zwei, drei! Drum links, zwei, drei! Wo dein Platz, Ge- nos- se,
ist! Reih dich ein in die Ar- bei- ter- ein- heits-
front, weil du auch ein Ar- bei- ter bist.
1.–3.
4.
2. Und bist!
3. Und
4. Und

67 Resolution

Hanns Eisler





2. In Erwägung, daß wir hungrig bleiben
Wenn wir dulden, daß ihr uns bestehlt
Wollen wir mal feststelln, daß nur Fensterscheiben
Uns vom guten Brote trennen, das uns fehlt.
In Erwägung, daß ihr uns dann eben
Mit Gewehren und Kanonen droht
Haben wir beschlossen, nunmehr schlechtes Leben
Mehr zu fürchten als den Tod.

3. In Erwägung, daß da Häuser stehen
Während ihr uns ohne Bleibe laßt
Haben wir beschlossen, jetzt dort einzuziehen
Weil es uns in unsern Löchern nicht mehr paßt.
In Erwägung, daß ihr uns dann eben
Mit Gewehren und Kanonen droht
Haben wir beschlossen, nunmehr schlechtes Leben
Mehr zu fürchten als den Tod.

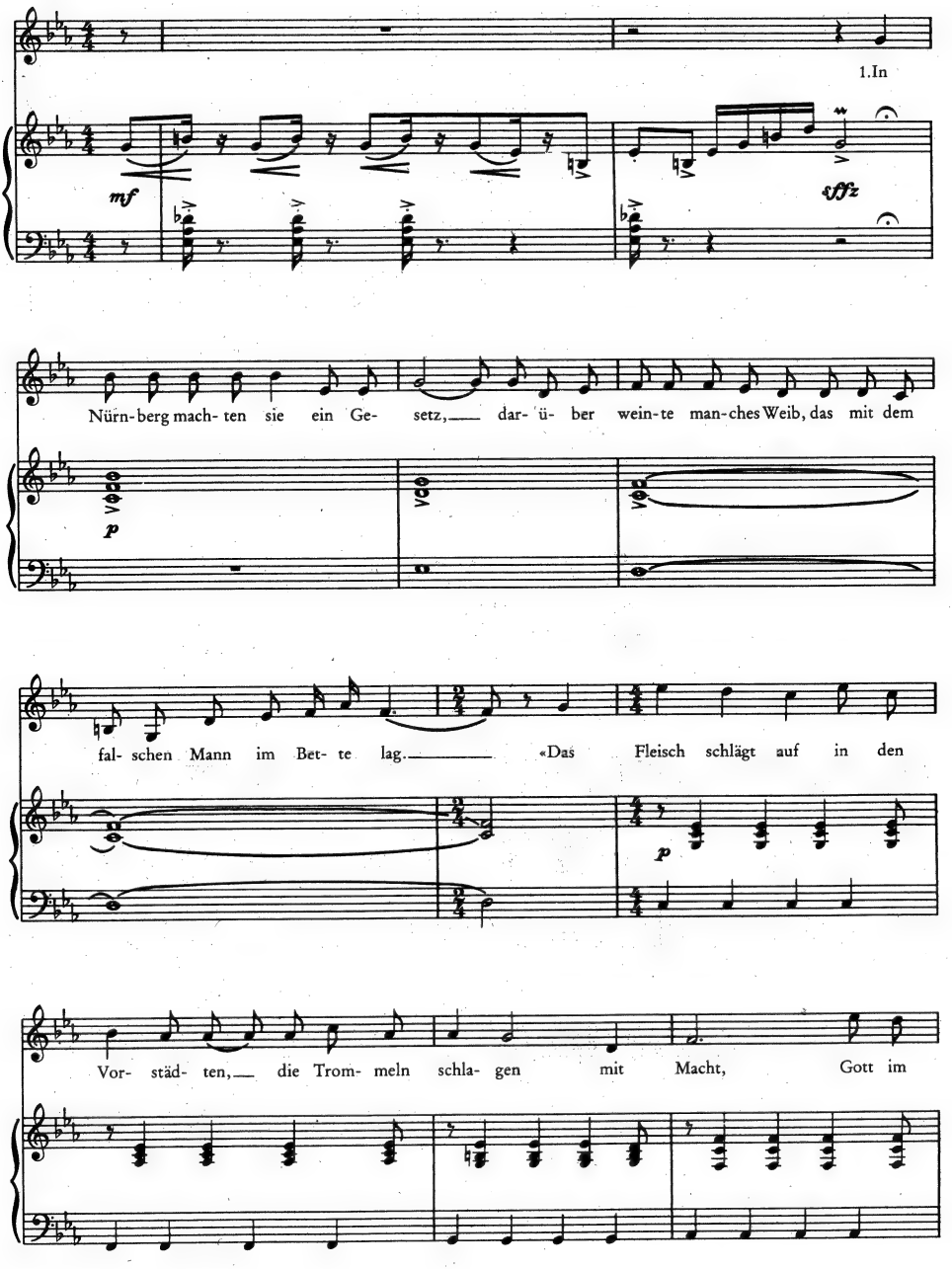
4. In Erwägung: es gibt zuviel Kohlen
Während es uns ohne Kohlen friert
Haben wir beschlossen, sie uns jetzt zu holen
In Erwägung, daß es uns dann warm sein wird.
In Erwägung, daß ihr uns dann eben
Mit Gewehren und Kanonen droht
Haben wir beschlossen, nunmehr schlechtes Leben
Mehr zu fürchten als den Tod.

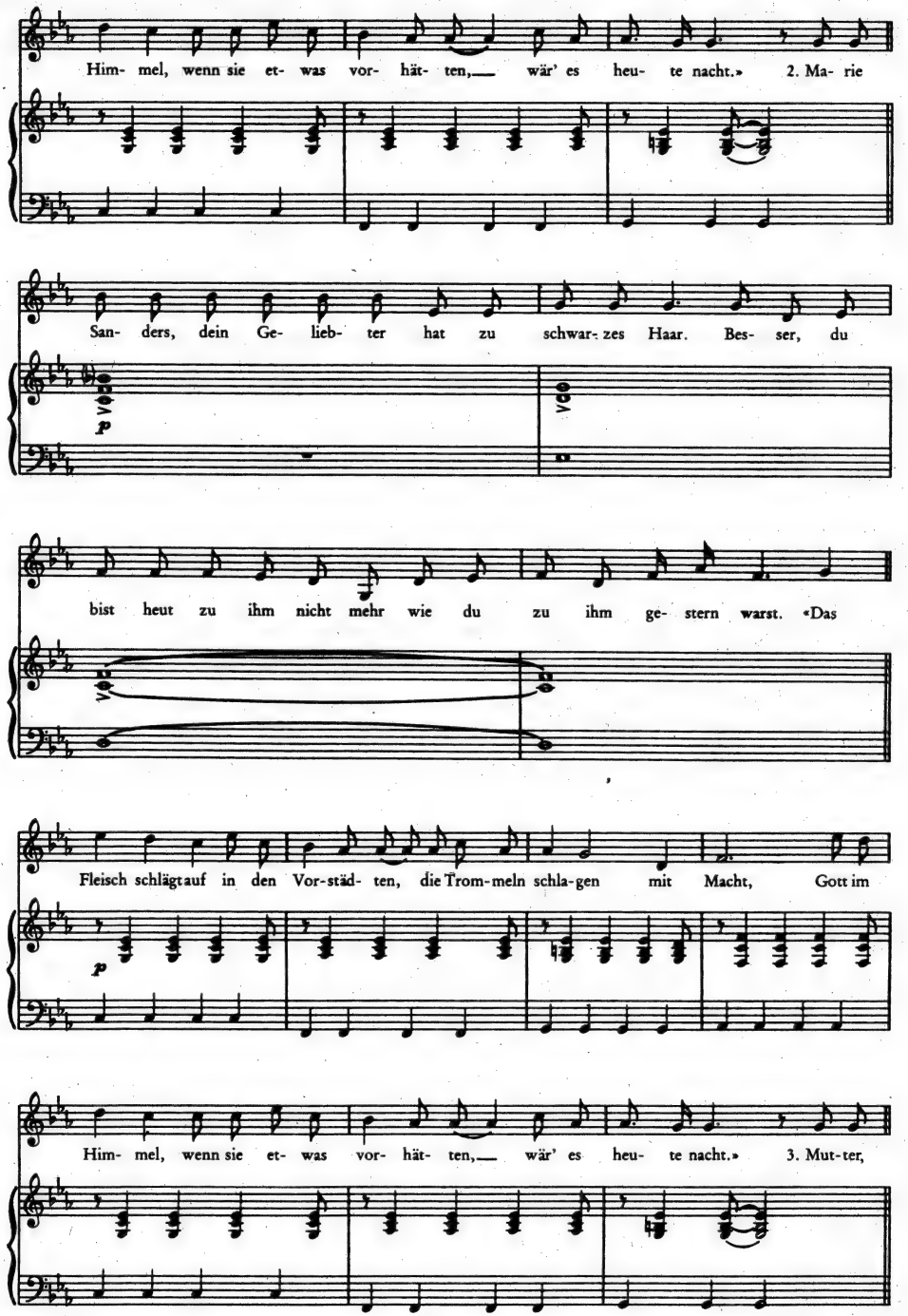
5. In Erwägung: es will euch nicht glücken
Uns zu schaffen einen guten Lohn
Übernehmen wir jetzt selber die Fabriken
In Erwägung: ohne euch reicht's für uns schon.
In Erwägung, daß ihr uns dann eben
Mit Gewehren und Kanonen droht
Haben wir beschlossen, nunmehr schlechtes Leben
Mehr zu fürchten als den Tod.

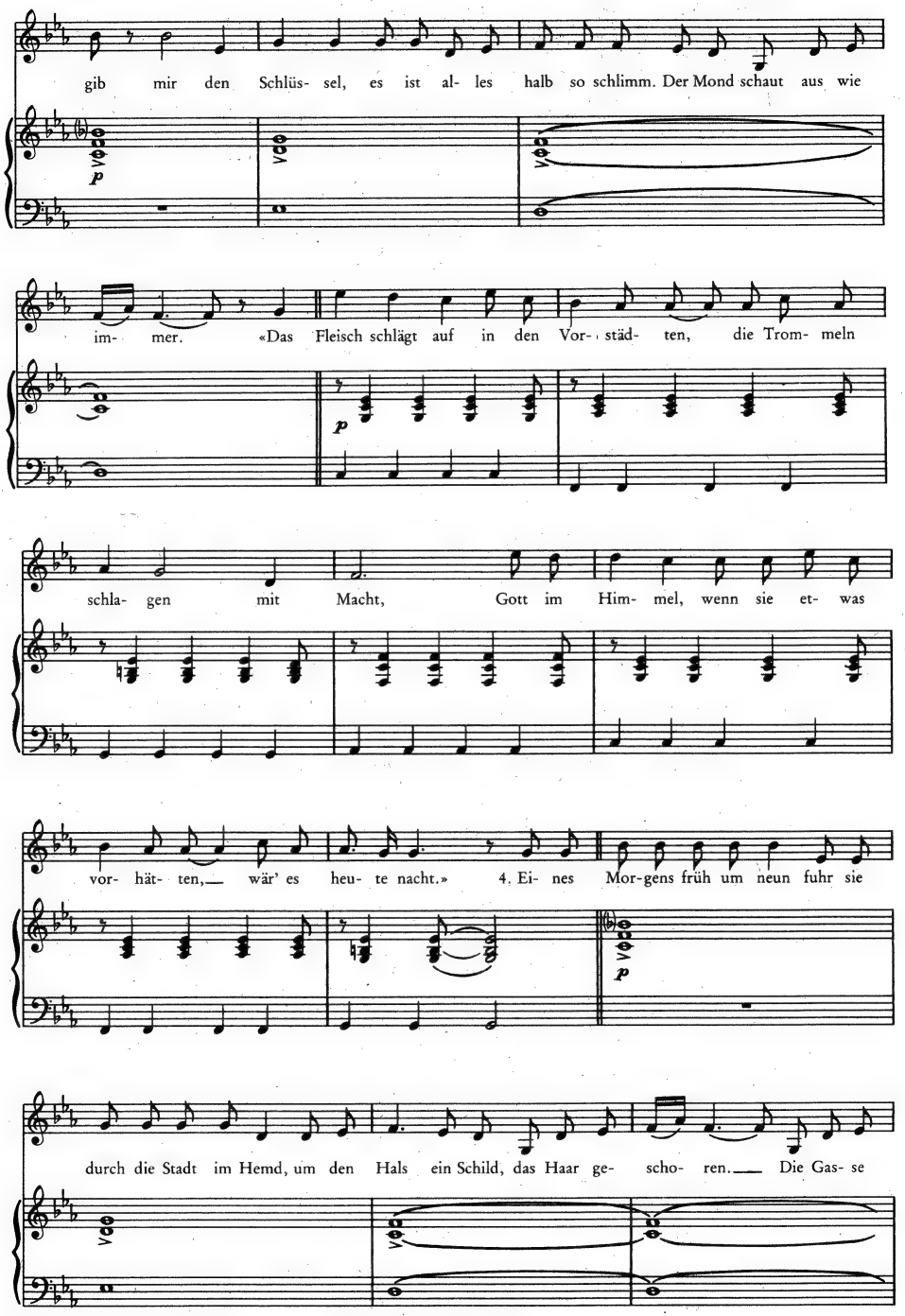
6. In Erwägung, daß wir der Regierung
Was sie immer auch verspricht, nicht traun
Haben wir beschlossen, unter eigner Führung
Uns nunmehr ein gutes Leben aufzubaun.
In Erwägung: ihr hört auf Kanonen –
Andre Sprache könnt ihr nicht verstehn –
Müssen wir dann eben, ja, das wird sich lohnen
Die Kanonen auf euch drehn!

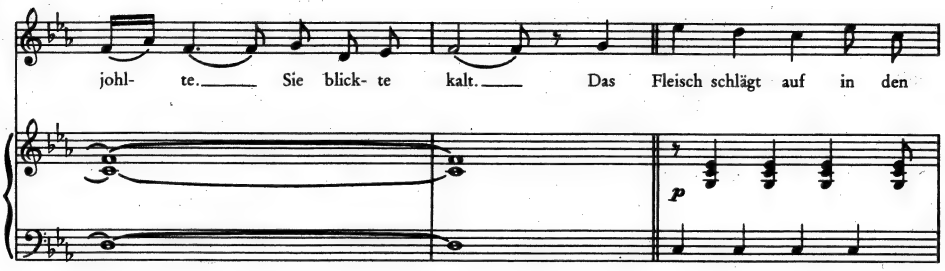
68 Ballade von der «Judenhure» Marie Sanders

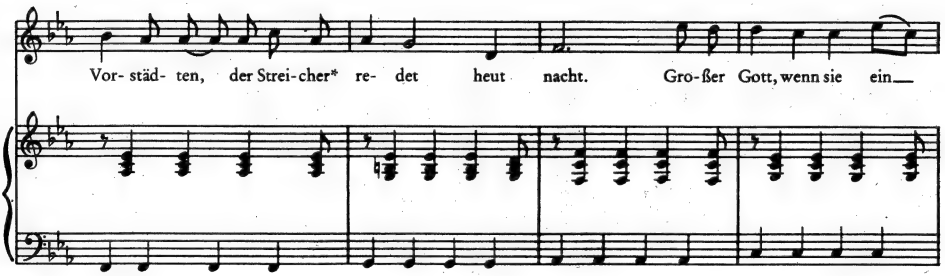
Hanns Eisler

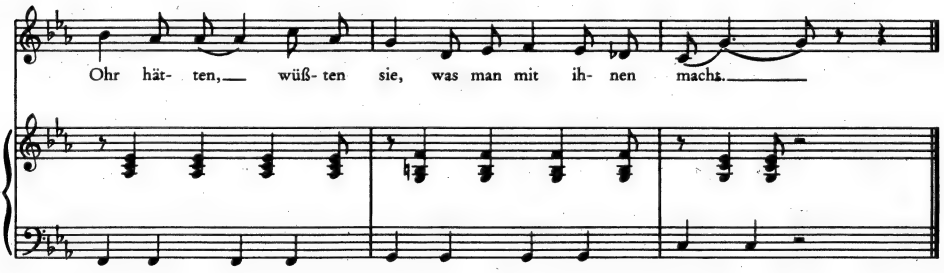



Him- mel, wenn sie et- was vor- hät- ten,— wär' es heu- te nacht.» 2. Ma- rie
San- ders, dein Ge- lieb- ter hat zu schwar- zes Haar. Bes- ser, du
p
bist heut zu ihm nicht mehr wie du zu ihm ge- stern warst. «Das
Fleisch schlägt auf in den Vor- städ- ten, die Trom- meln schla- gen mit Macht, Gott im
p
Him- mel, wenn sie et- was vor- hät- ten,— wär' es heu- te nacht.» 3. Mut- ter,


gib mir den Schlüs- sel, es ist al- les halb so schlimm. Der Mond schaut aus wie
p
im- mer. «Das Fleisch schlägt auf in den Vor- städ- ten, die Trom- meln
p
schla- gen mit Macht, Gott im Him- mel, wenn sie et- was
vor- hät- ten, wär' es heu- te nacht.» 4. Ei- nes Mor-gens früh um neun fuhr sie
p
durch die Stadt im Hemd, um den Hals ein Schild, das Haar ge- scho- ren. Die Gas- se



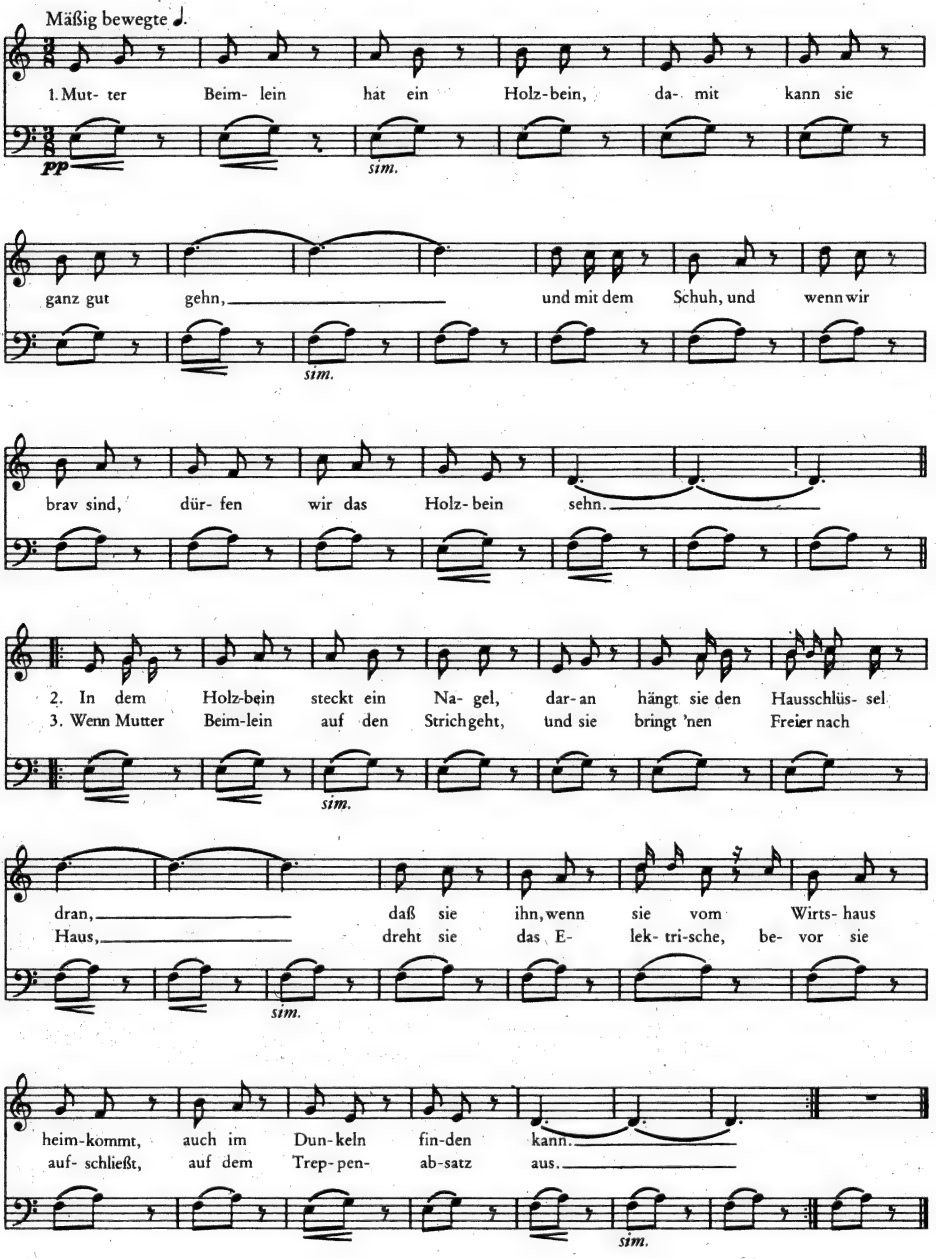




* Streicher – berüchtigter Faschist, Herausgeber des «Stürmer», einer antisemitischen Hetzzeitschrift.

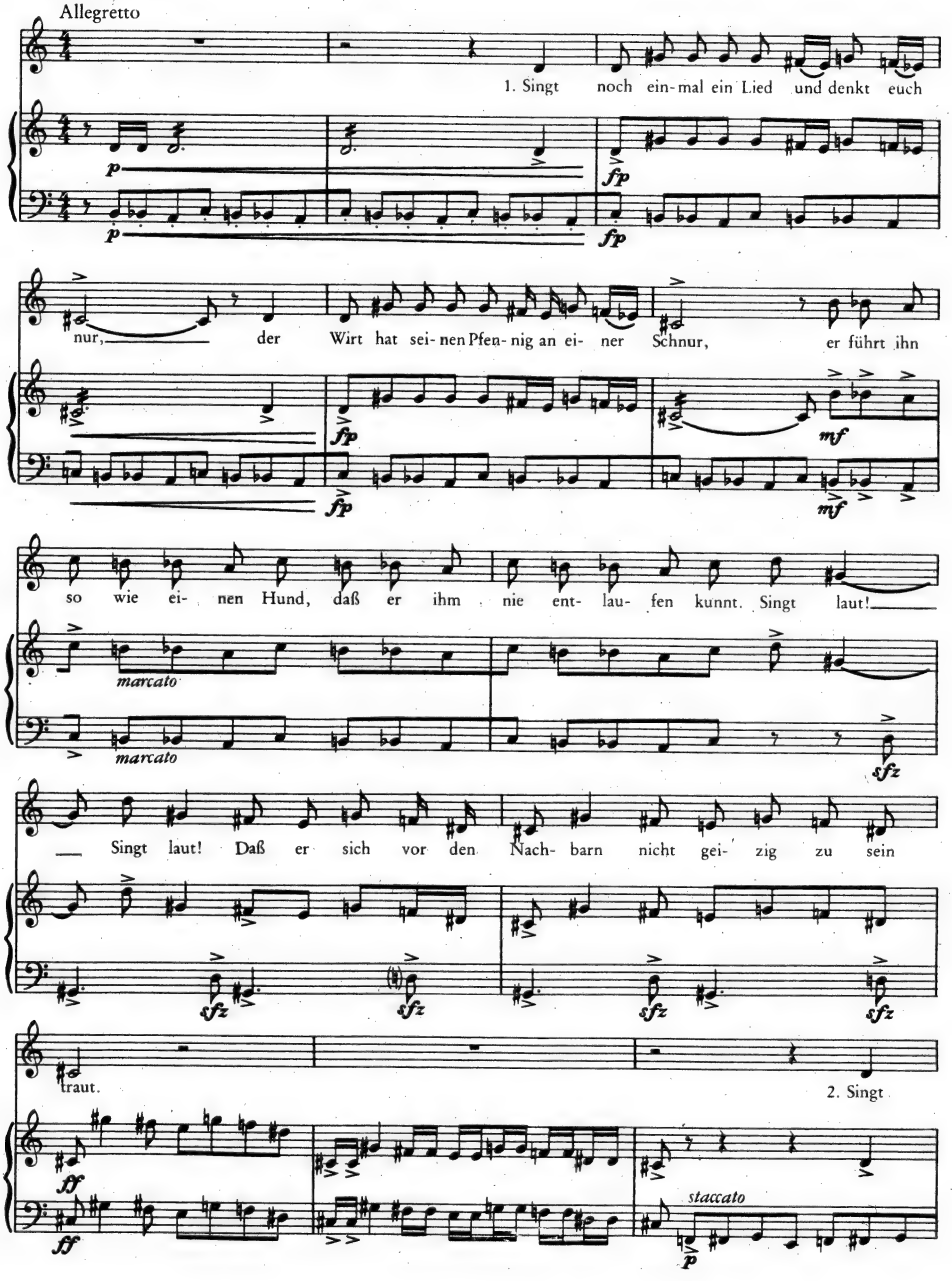
69 Mutter Beimlein

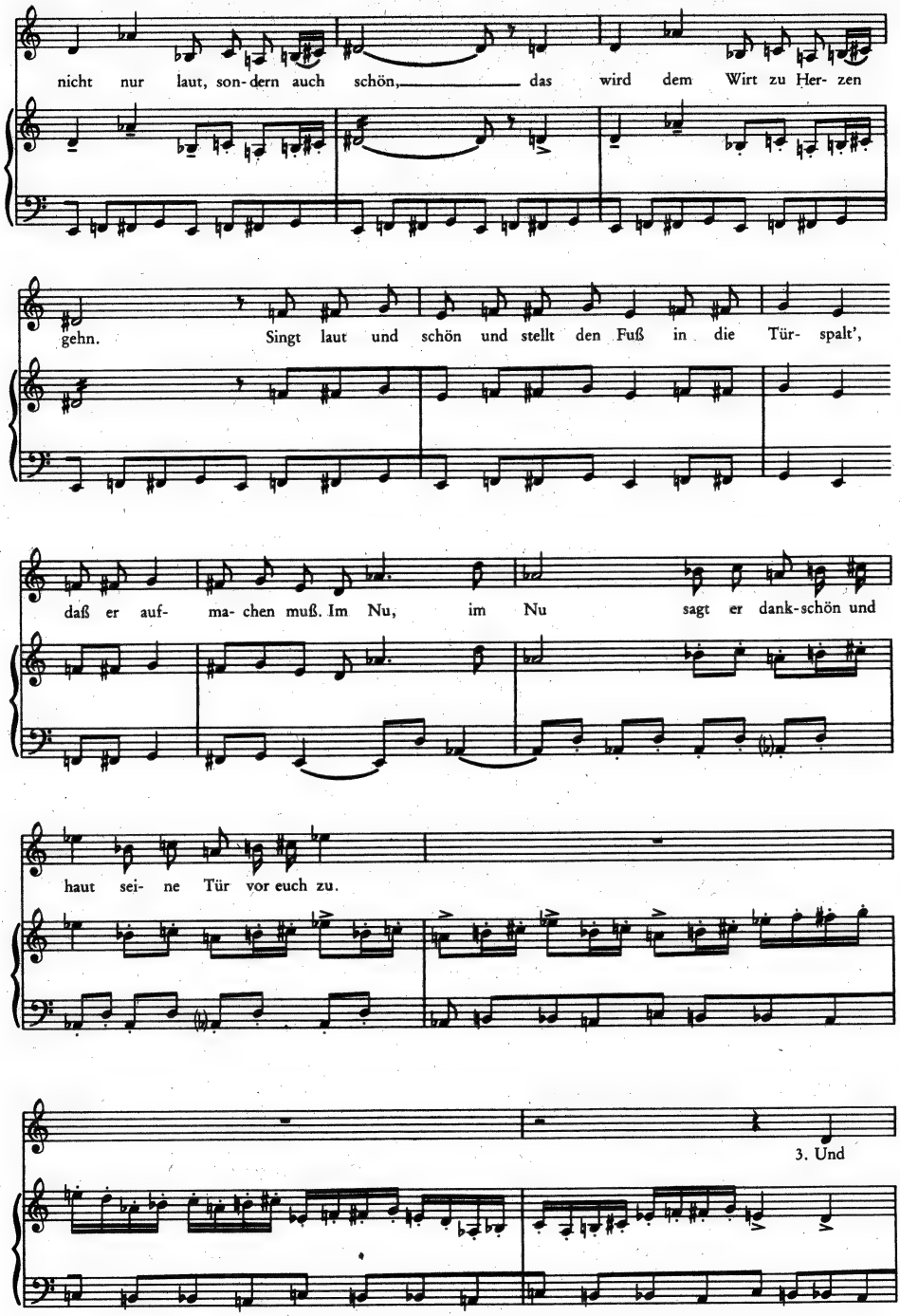
Hanns Eisler

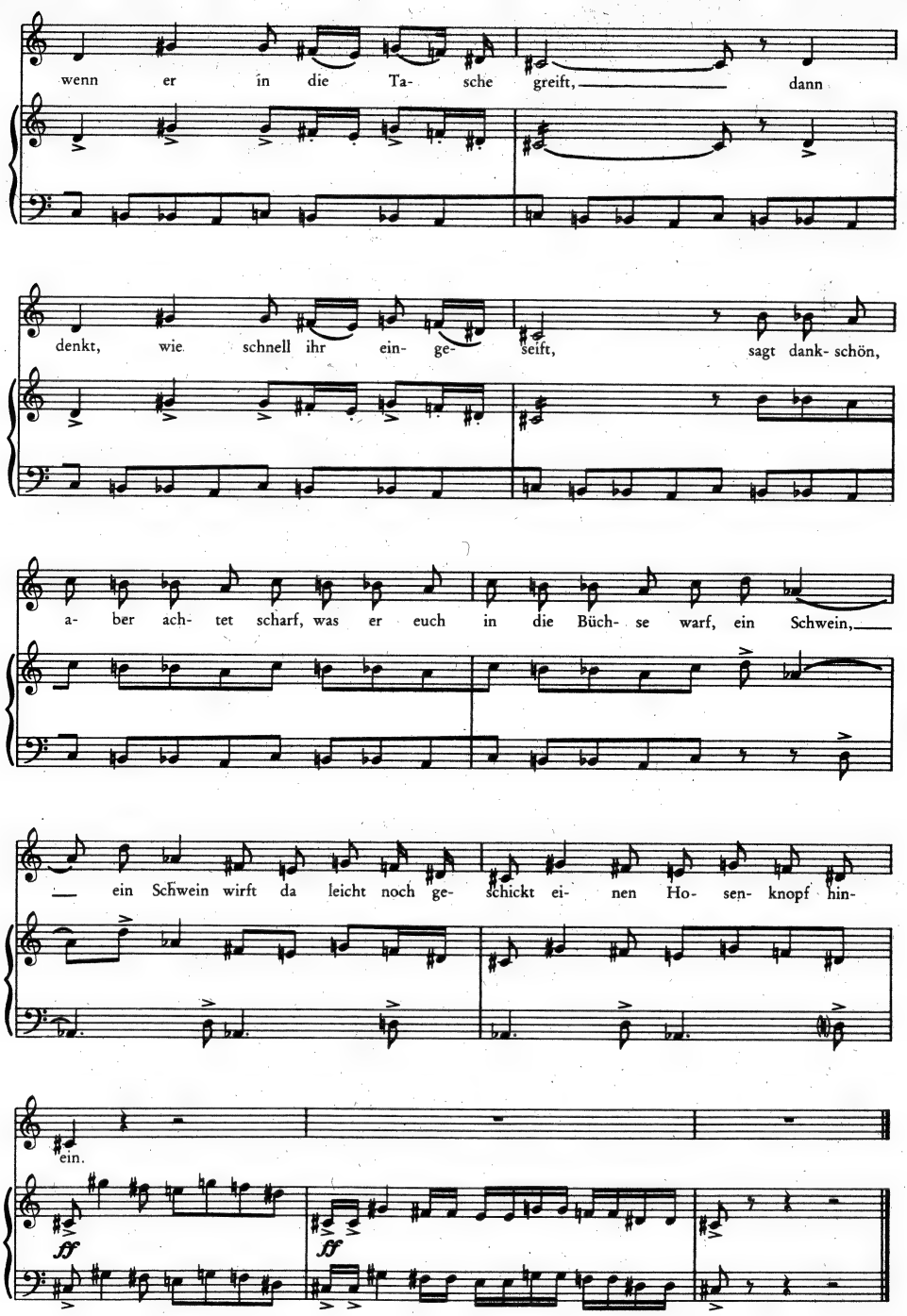


70 Bettellied

Hanns Eisler

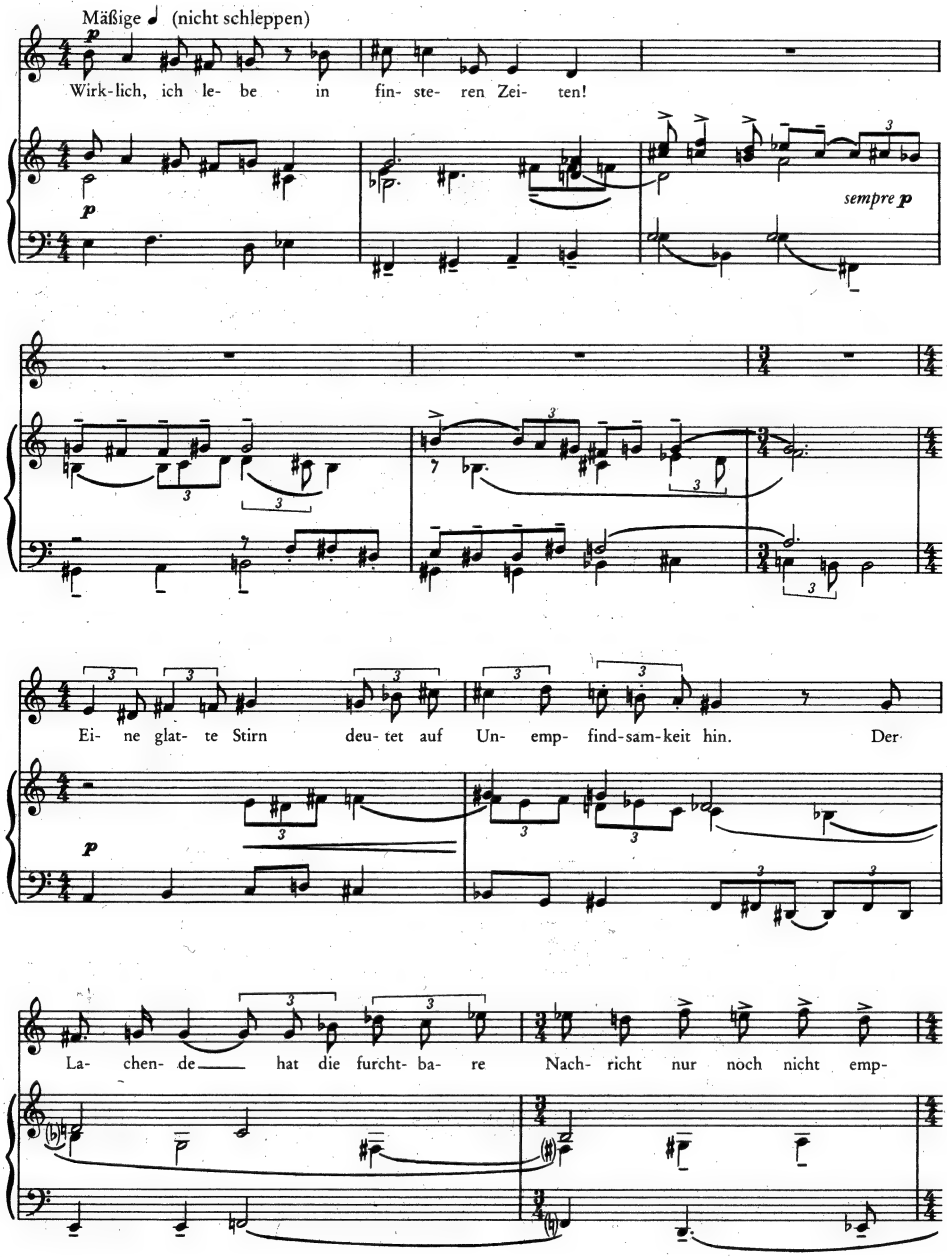


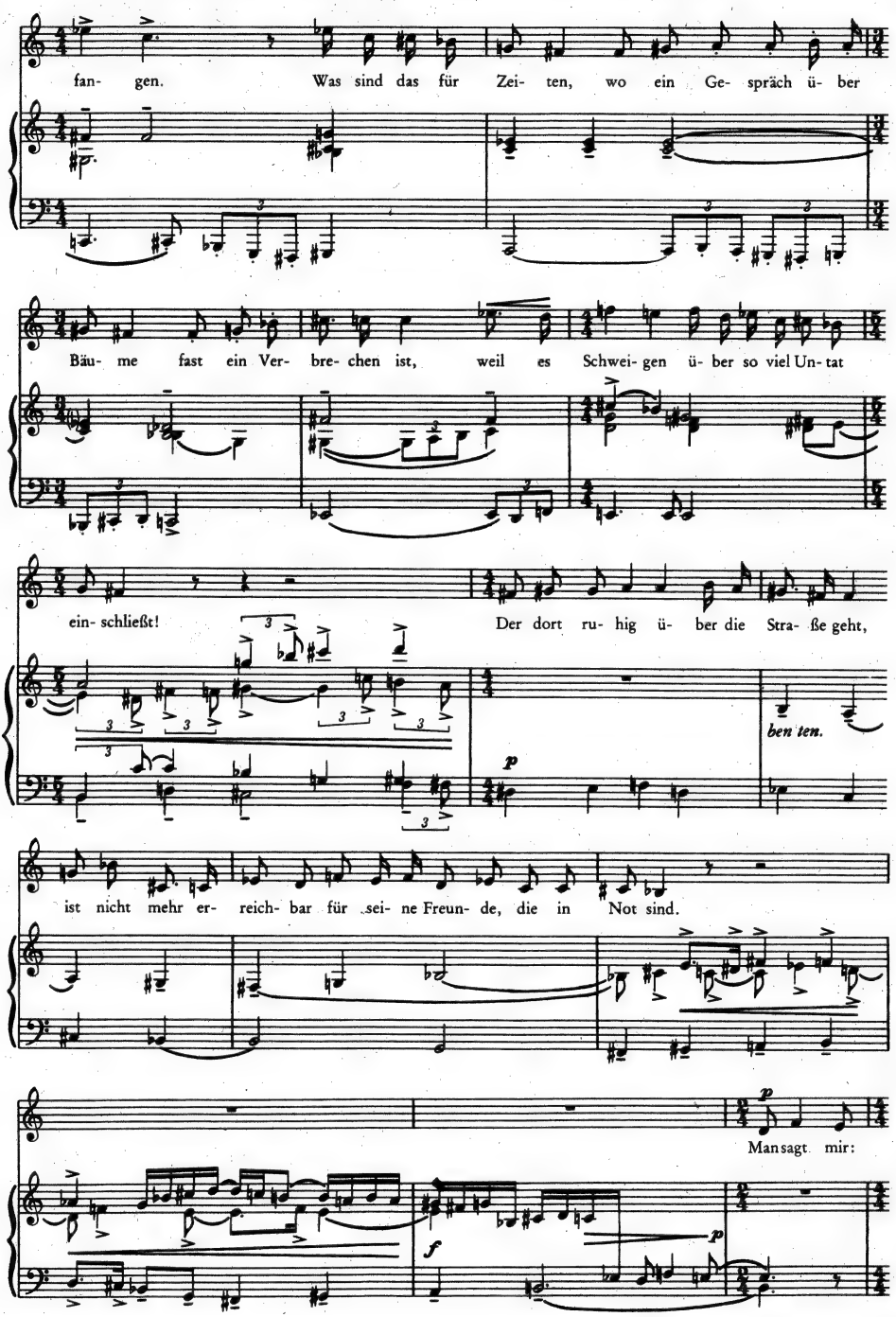

nicht nur laut, son- dern auch schön, das wird dem Wirt zu Her- zen
gehn. Singt laut und schön und stellt den Fuß in die Tür- spalt',
daß er auf- ma- chen muß. Im Nu, im Nu sagt er dank-schön und
haut sei- ne Tür vor euch zu.
3. Und

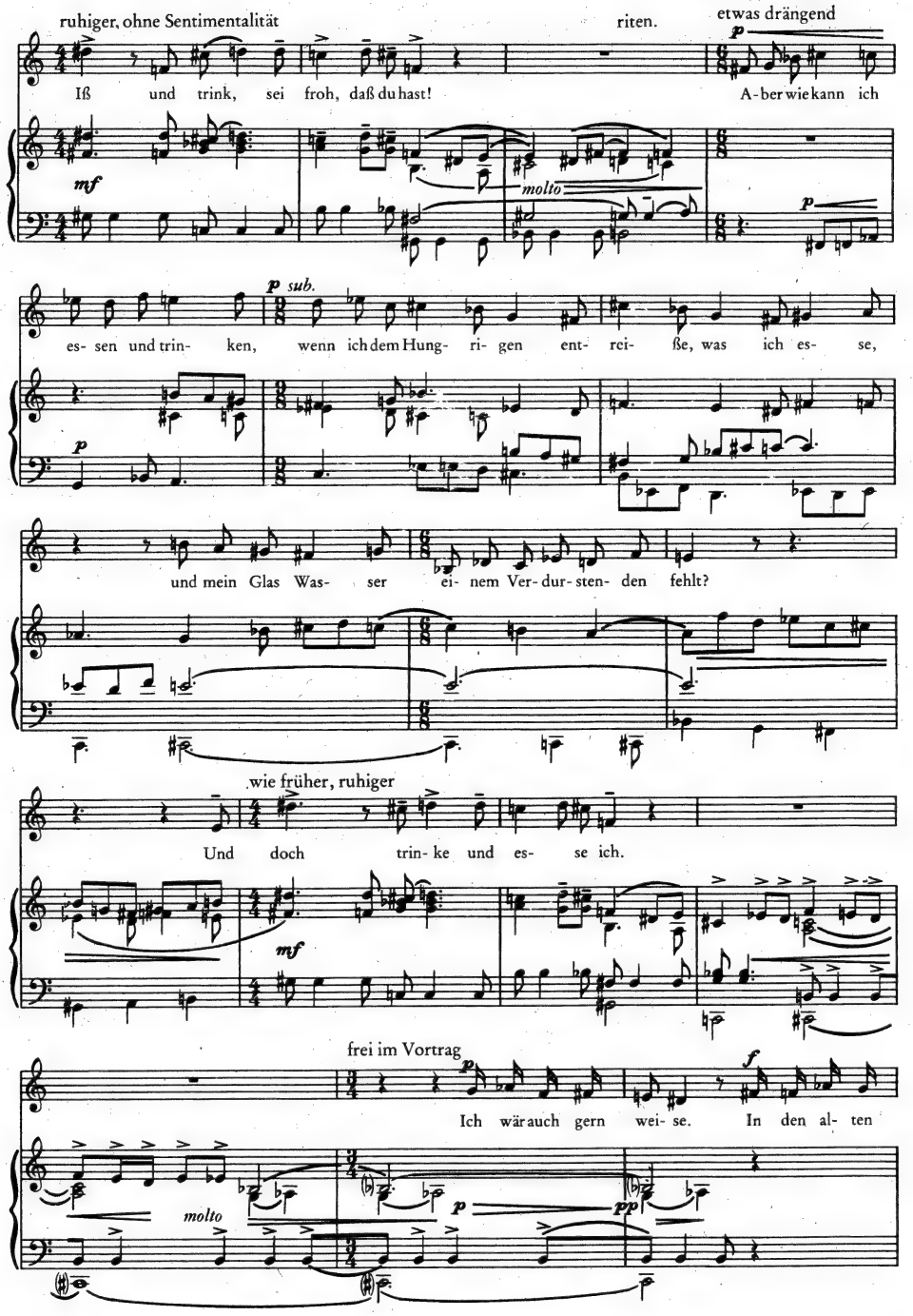

wenn er in die Ta- sche greift, dann
denkt, wie schnell ihr ein- ge- seift, sagt dank- schön,
a- ber ach- tet scharf, was er euch in die Büch- se warf, ein Schwein,
ein Schwein wirft da leicht noch ge- schickt ei- nen Ho- sen- knopf hin-
ein.
ff
ff

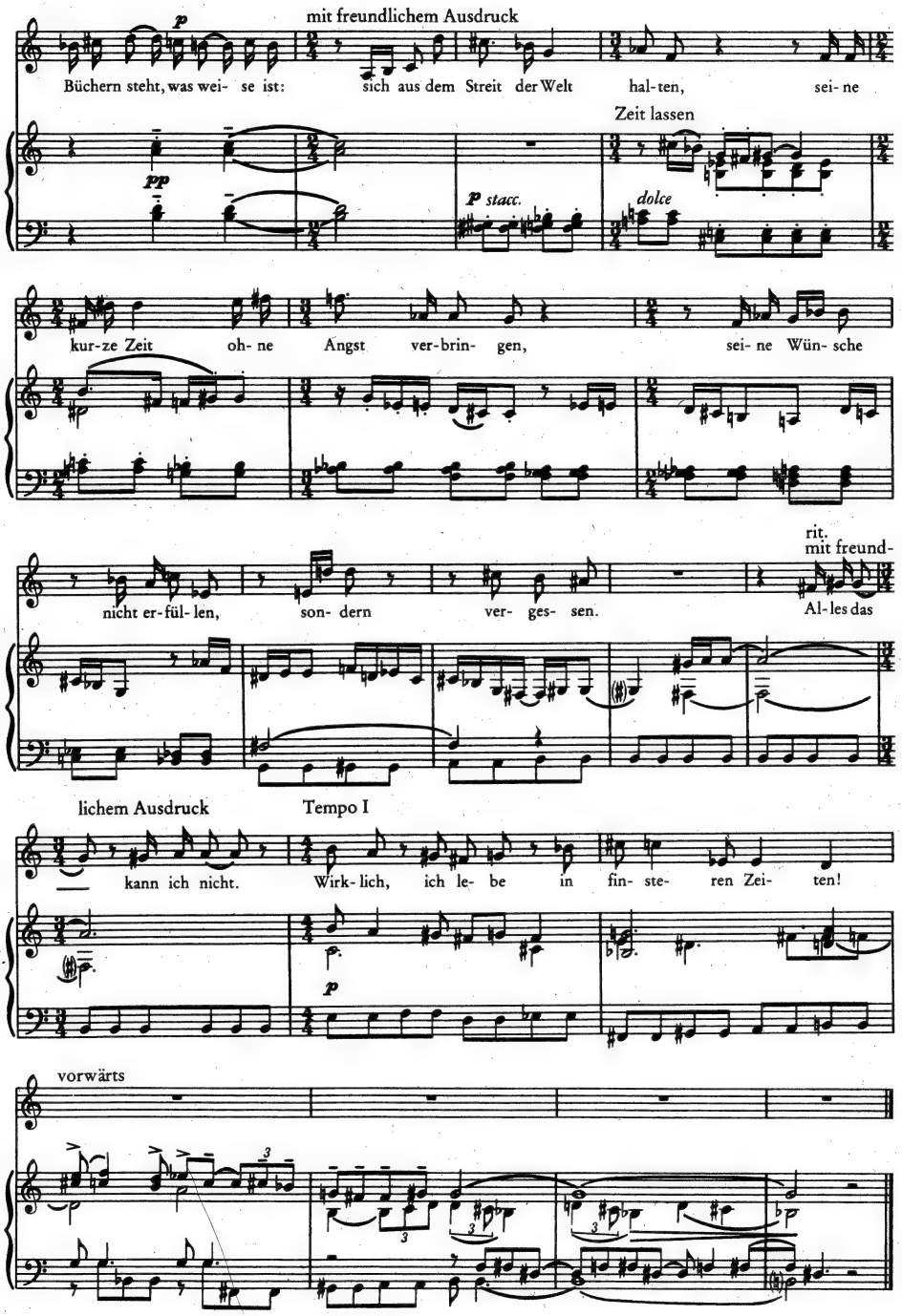
71 Elegie 1939

Hanns Eisler



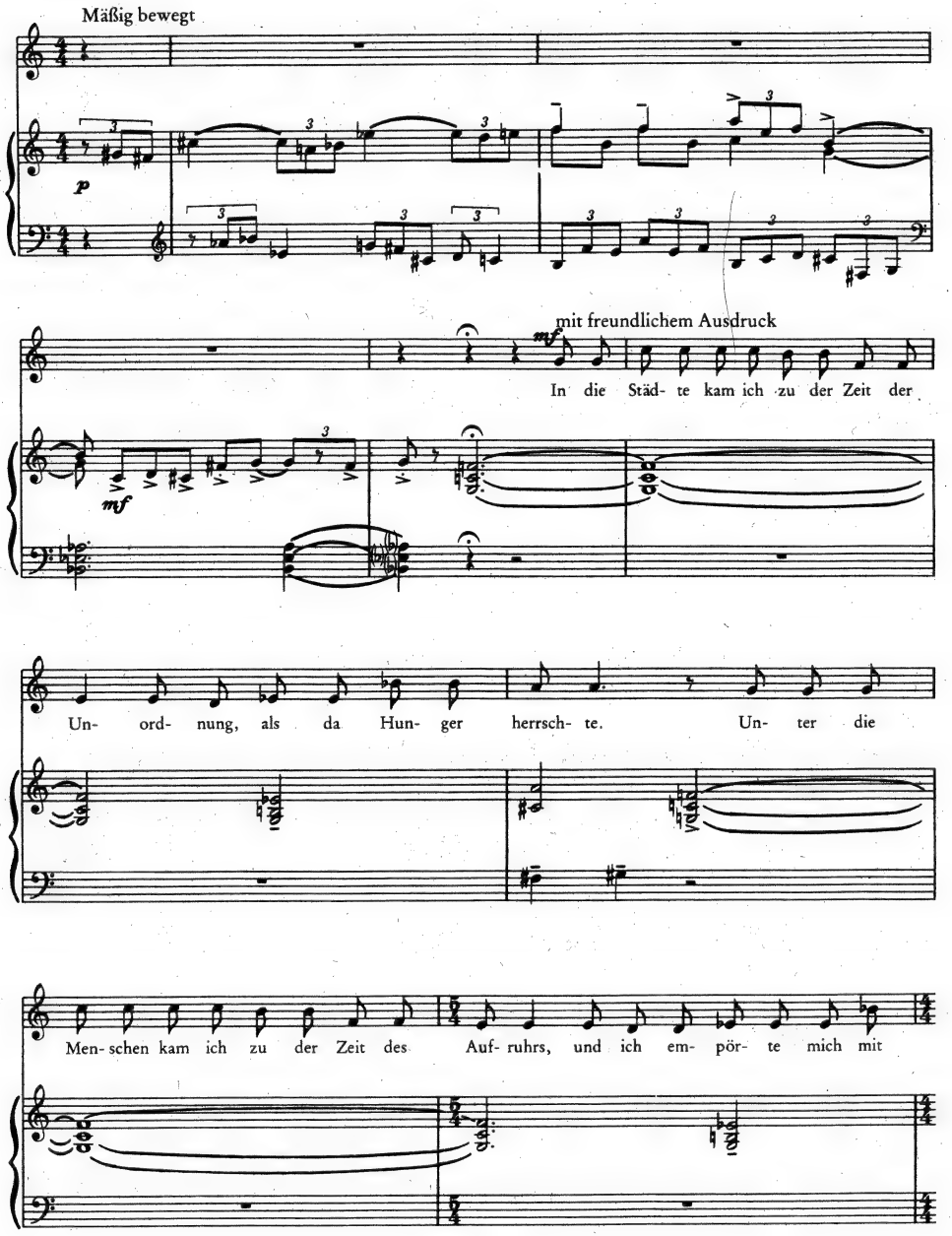

fan- gen. Was sind das für Zei- ten, wo ein Ge- spräch ü- ber
Bäu- me fast ein Ver- bre- chen ist, weil es Schwei- gen ü- ber so viel Un- tat
ein- schließt! Der dort ru- hig ü- ber die Stra- ße geht,
ben ten.
p
ist nicht mehr er- reich- bar für sei- ne Freun- de, die in Not sind.
p
Man sagt mir:
f
p

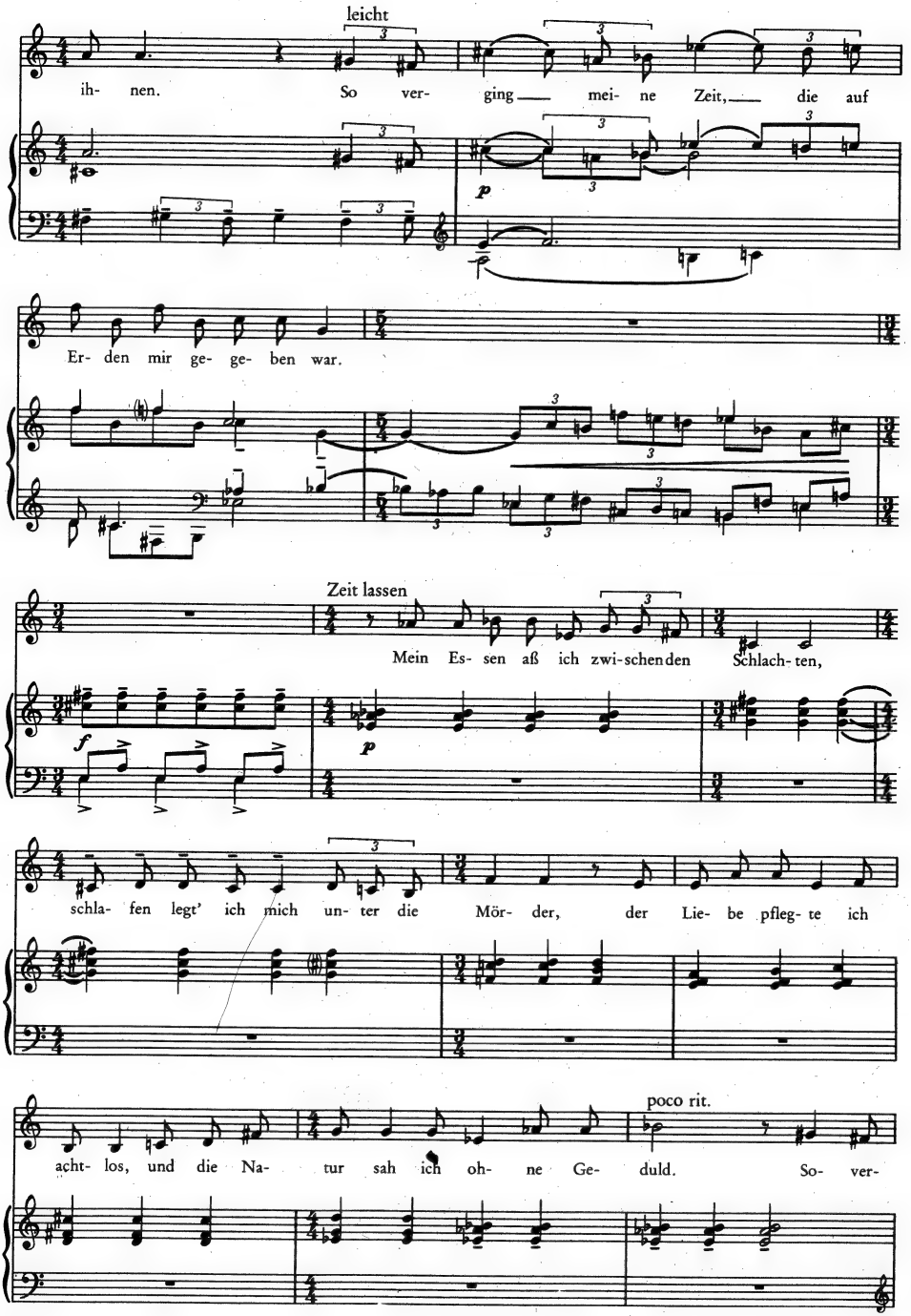

ruhiger, ohne Sentimentalität
riten.
etwas drängend
Iß und trink, sei froh, daß du hast!
A-ber wie kann ich
mf
molto
p
p sub.
es- sen und trin- ken, wenn ich dem Hung- ri- gen ent- rei- ße, was ich es- se,
und mein Glas Was- ser ei- nem Ver- dur- sten- den fehlt?
wie früher, ruhiger
Und doch trin- ke und es- se ich.
mf
frei im Vortrag
Ich wär auch gern wei- se. In den al- ten
molto
pp

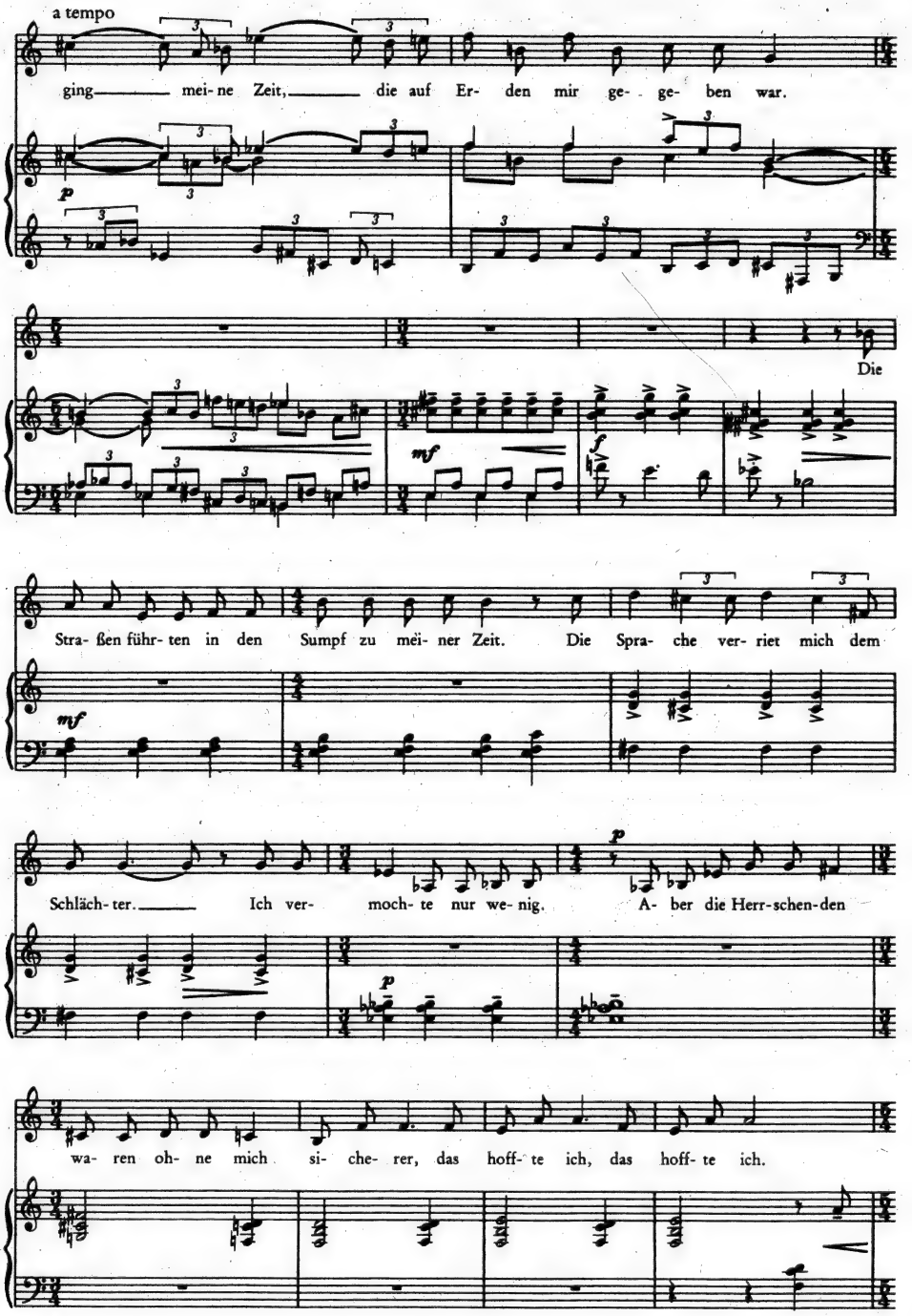

mit freundlichem Ausdruck
Büchern steht, was wei- se ist: sich aus dem Streit der Welt hal-ten, sei- ne
Zeit lassen
kur-ze Zeit oh- ne Angst ver-brin- gen, sei- ne Wün- sche
rit.
nicht er-fül- len, son- dern ver- ges- sen. mit freund-
Al- les das
lichem Ausdruck
Tempo I
kann ich nicht. Wirk- lich, ich le- be in fin- ste- ren Zei- ten!
vorwärts

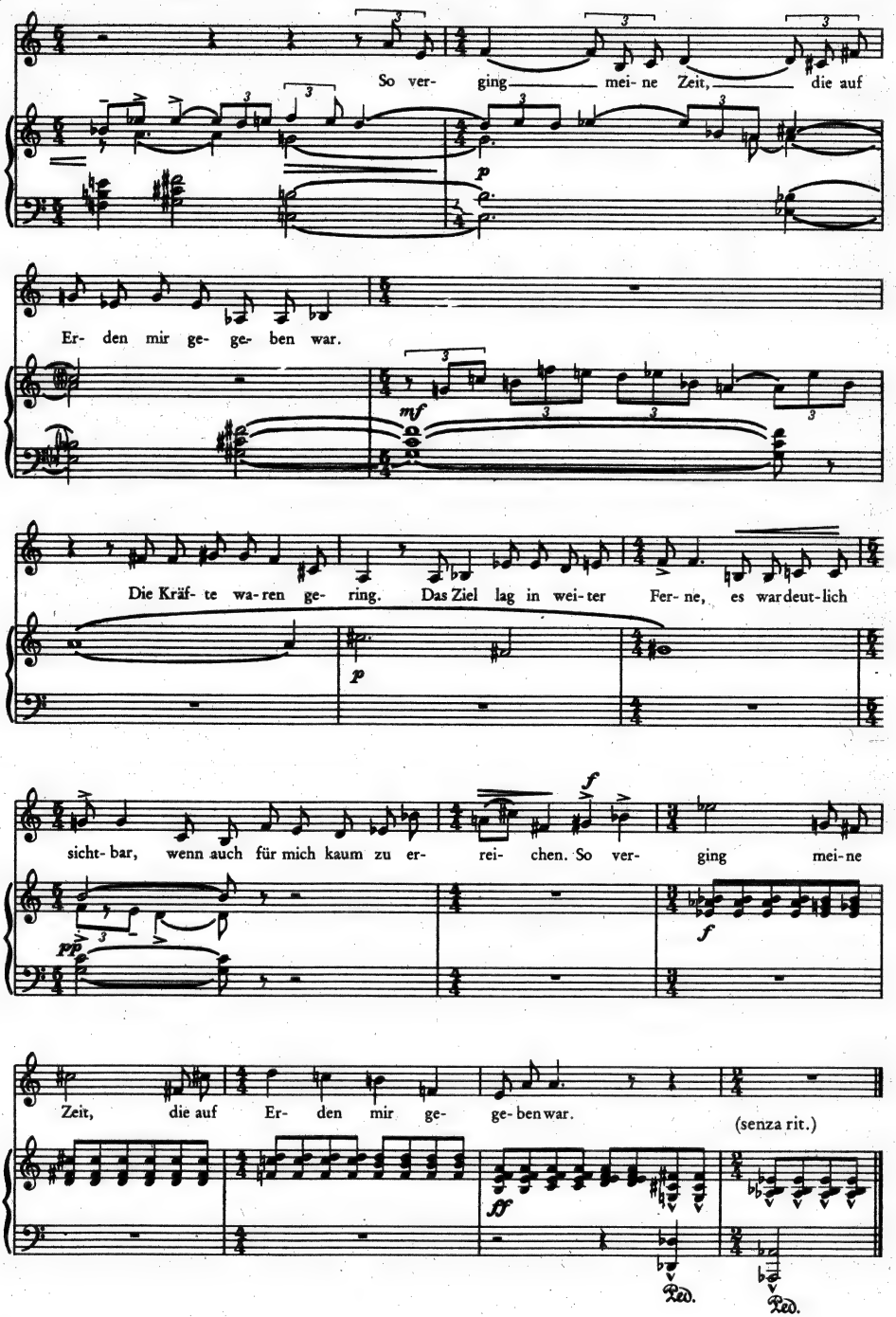
72 Elegie I

Hanns Eisler



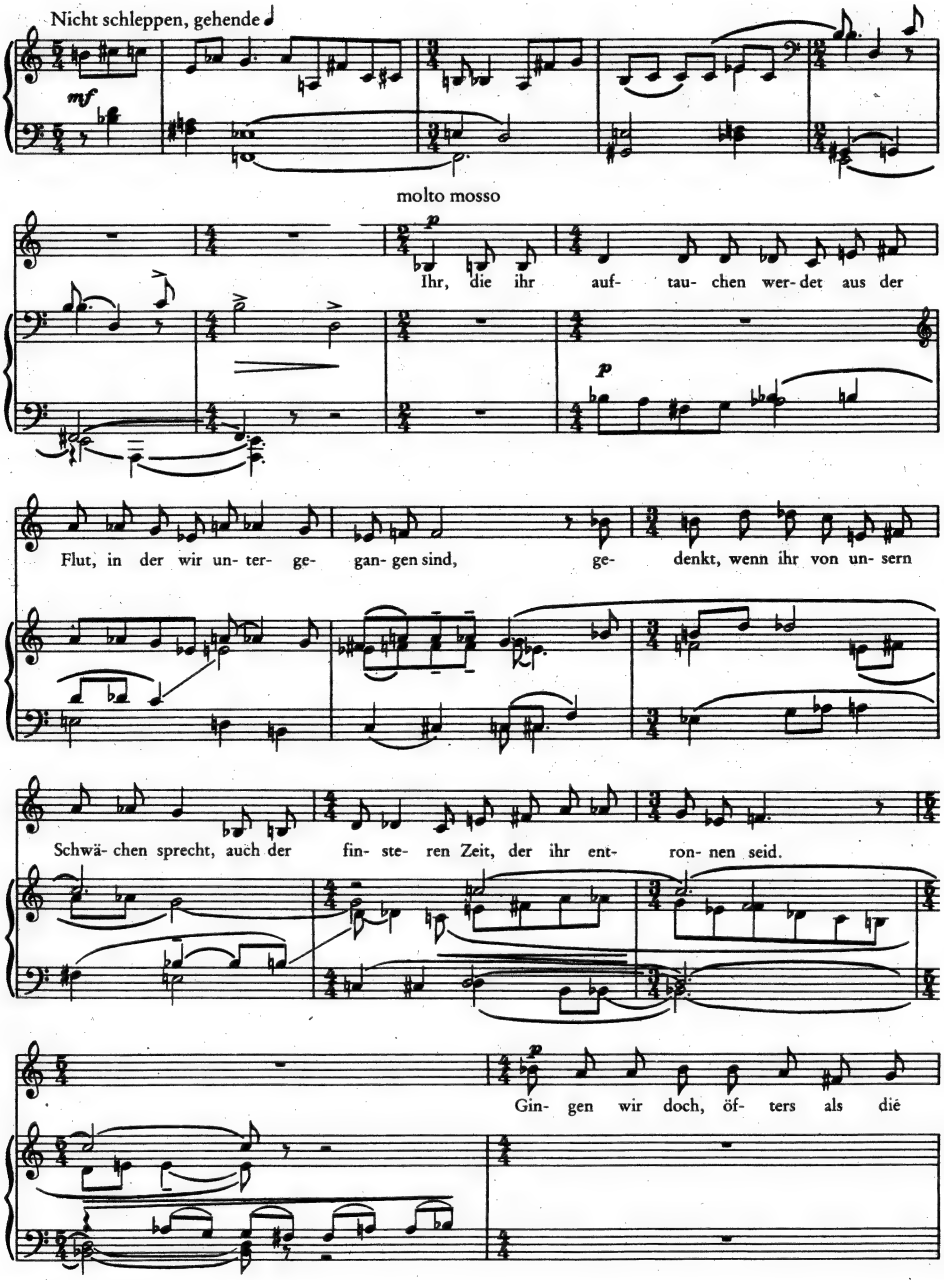

leicht
ih- nen. So ver- ging mei- ne Zeit, die auf
p
Er- den mir ge- ge- ben war.
Zeit lassen
Mein Es- sen aß ich zwi- schen den Schlach- ten,
f
p
schla- fen legt' ich mich un- ter die Mör- der, der Lie- be pfleg- te ich
poco rit.
acht- los, und die Na- tur sah ich oh- ne Ge- duld. So- ver-

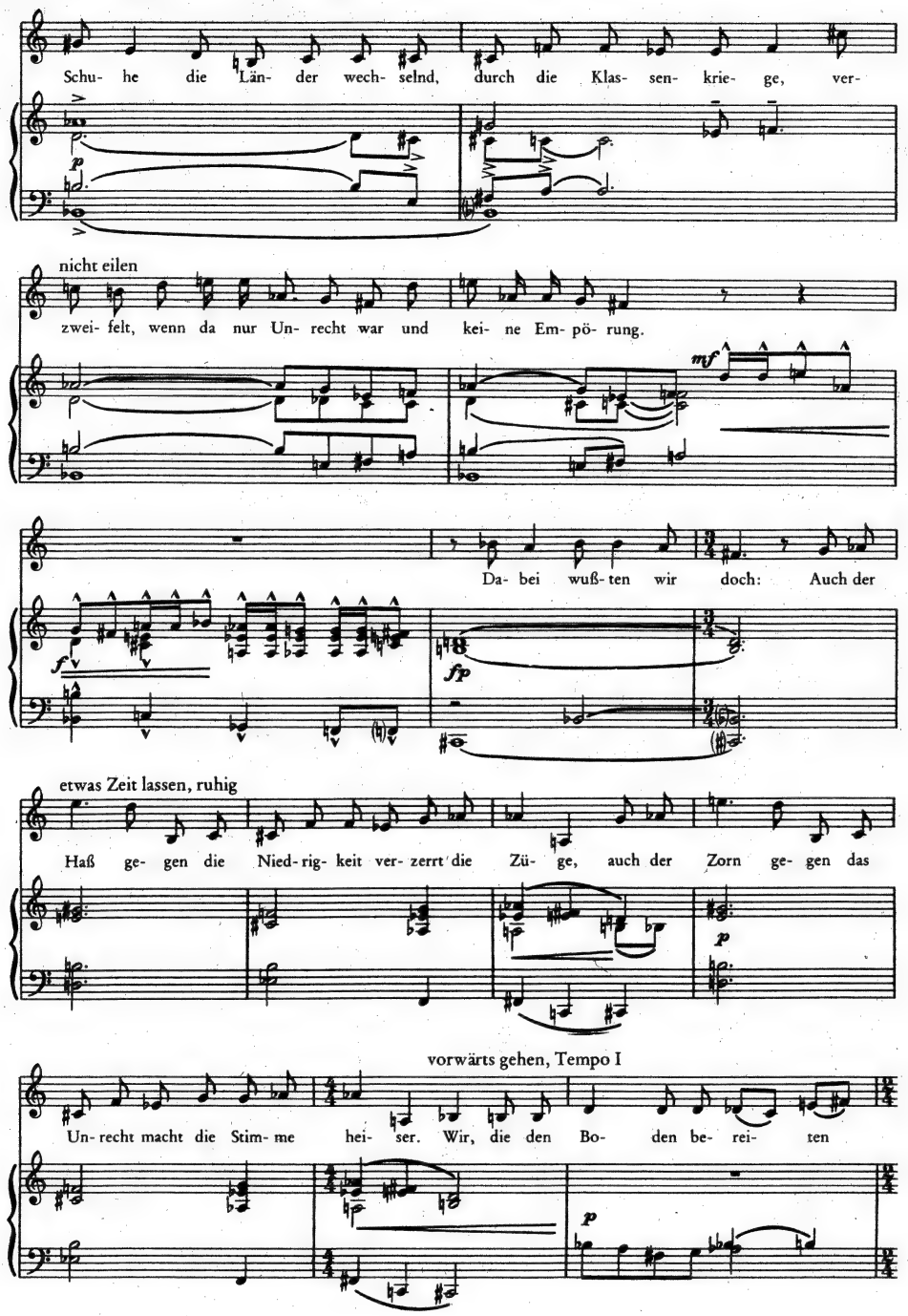

a tempo
ging mei-ne Zeit, die auf Er- den mir ge- ge- ben war.
Die
Stra- ßen führ- ten in den Sumpf zu meï- ner Zeit. Die Spra- che ver- riet mich dem
Schläch- ter. Ich ver- moch- te nur we- nig. A- ber die Herr-schen-den
wa- ren oh- ne mich si- che- rer, das hoff- te ich, das hoff- te ich.

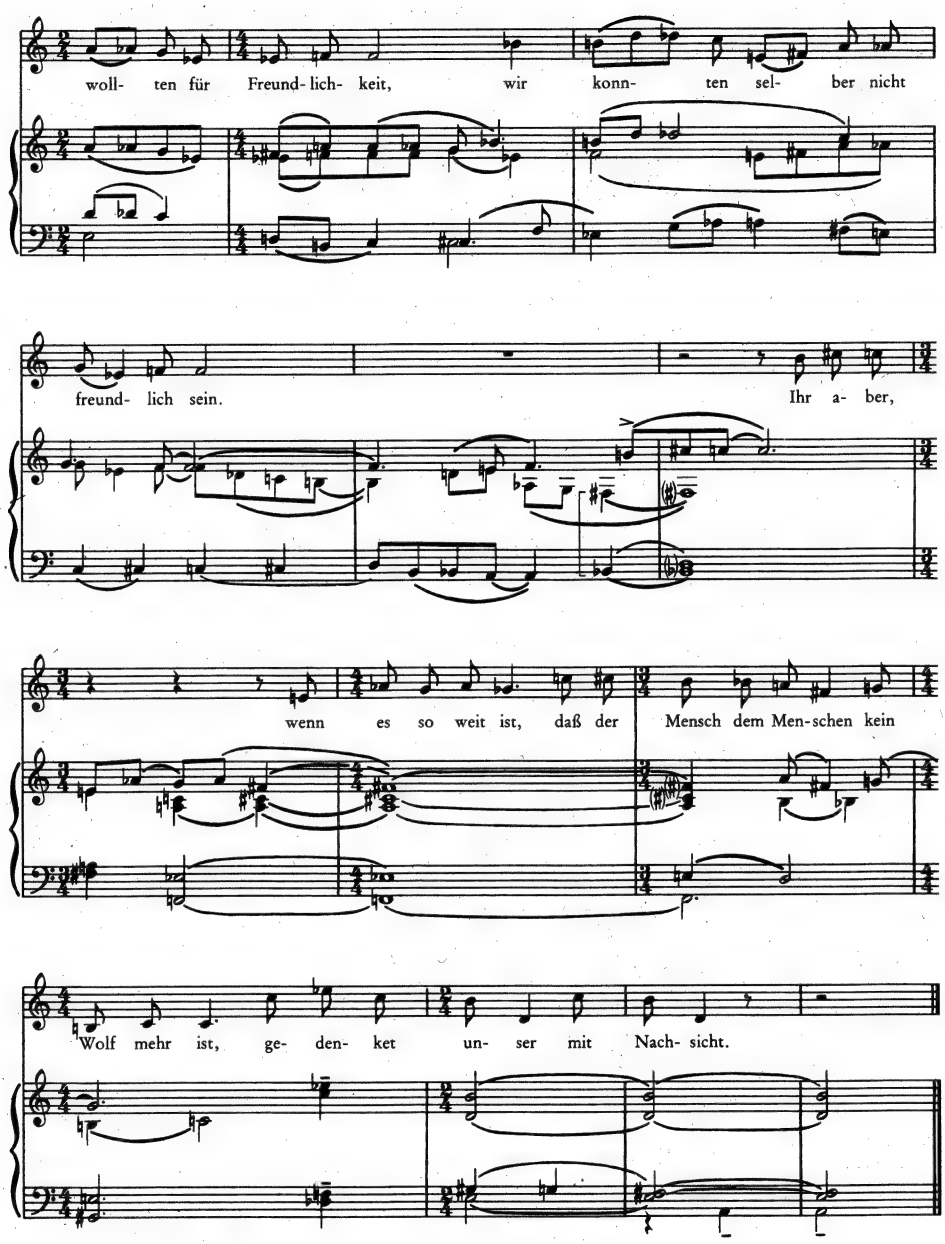

So ver- ging mei- ne Zeit, die auf
p
Er- den mir ge- ge- ben war.
mf
Die Kräf- te wa- ren ge- ring. Das Ziel lag in wei- ter Fer- ne, es war deut- lich
p
sicht- bar, wenn auch für mich kaum zu er- rei- chen. So ver- ging mei- ne
pp
f
f
Zeit, die auf Er- den mir ge- ge- ben war.
(senza rit.)
ff
Ped.
Ped.

73 Elegie II: An die Überlebenden

Hanns Eisler

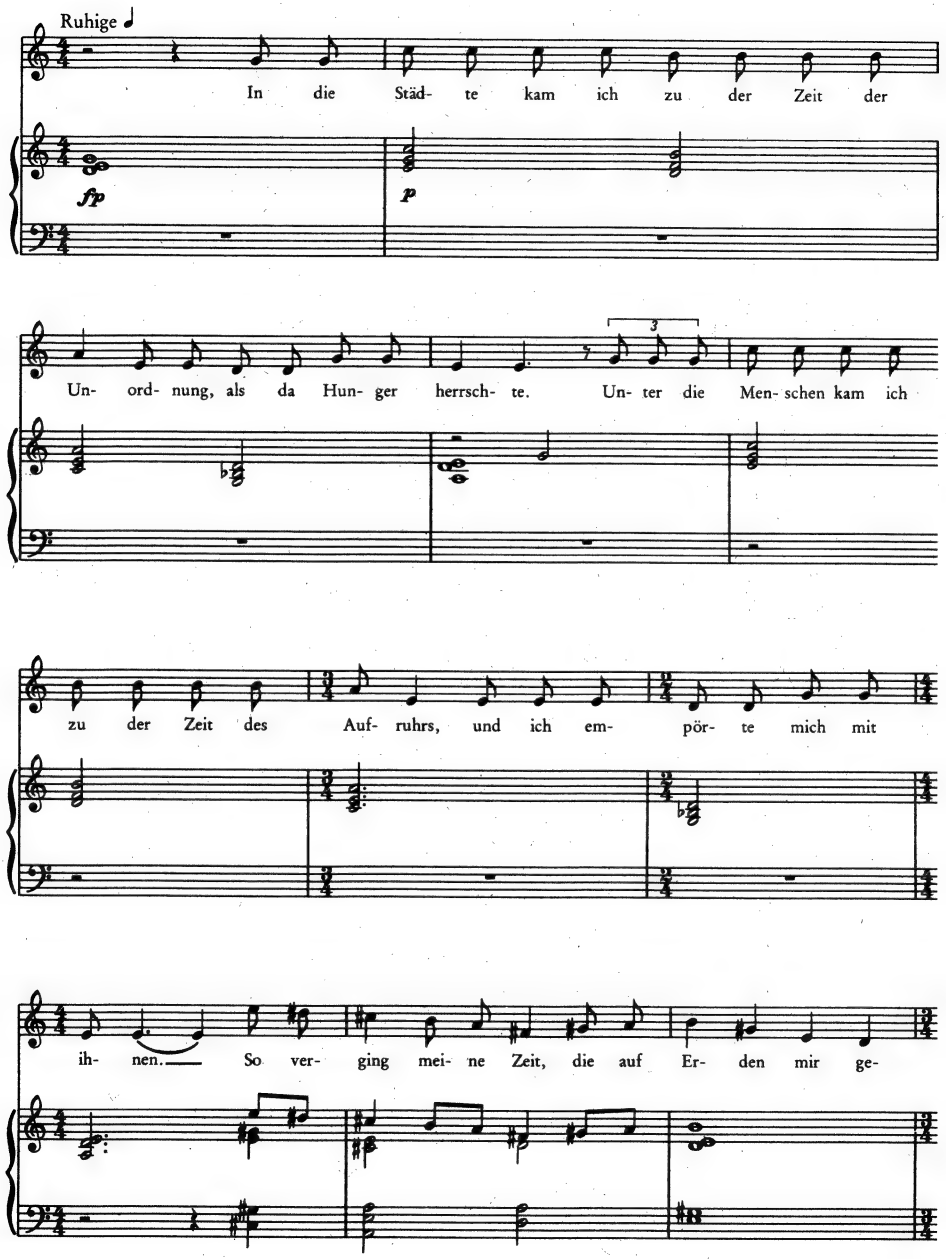


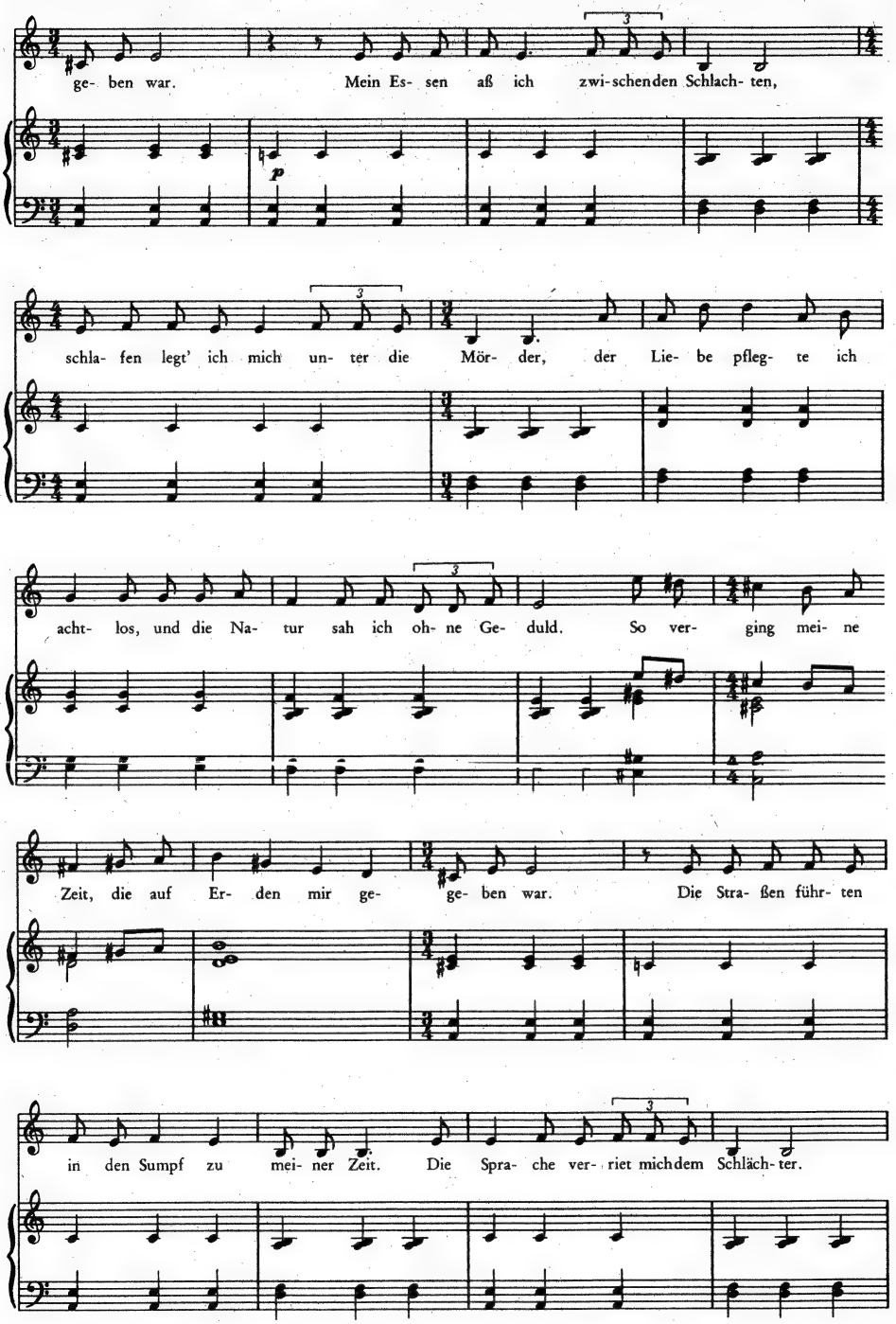

Schu- he die Län- der wech- selnd, durch die Klas- sen- krie- ge, ver-
p
nicht eilen
zwei- felt, wenn da nur Un- recht war und kei- ne Em- pö- rung.
mf
Da- bei wuß- ten wir doch: Auch der
f
fp
etwas Zeit lassen, ruhig
Haß ge- gen die Nied- rig- keit ver- zerrt die Zü- ge, auch der Zorn ge- gen das
p
vorwärts gehen, Tempo I
Un- recht macht die Stim- me hei- ser. Wir, die den Bo- den be- rei- ten
p

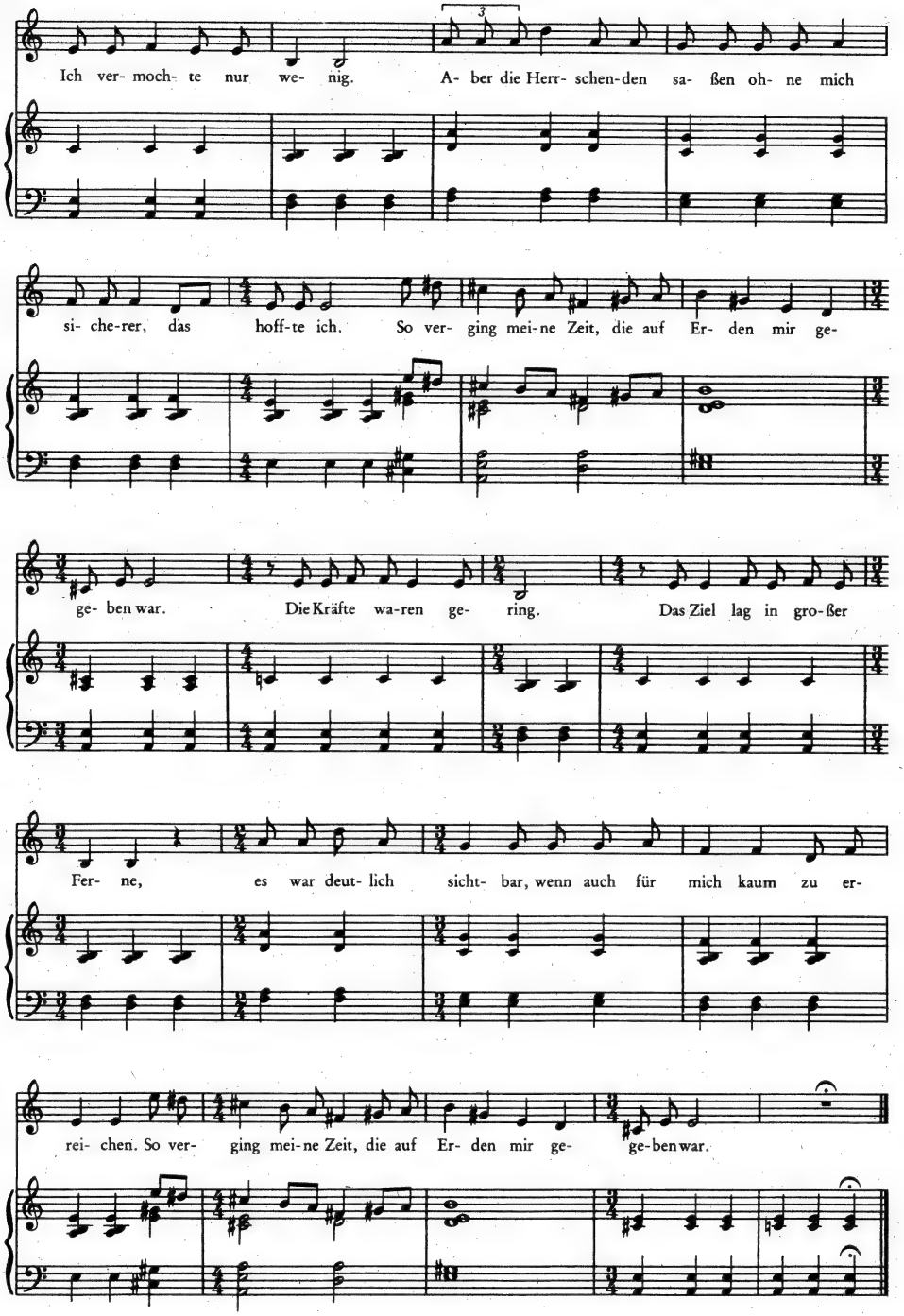

woll- ten für Freund- lich- keit, wir konn- ten sel- ber nicht
freund- lich sein. Ihr a- ber,
wenn es so weit ist, daß der Mensch dem Men-schen kein
Wolf mehr ist, ge- den- ket un- ser mit Nach- sicht.

74 An die Nachgeborenen I

Hanns Eisler

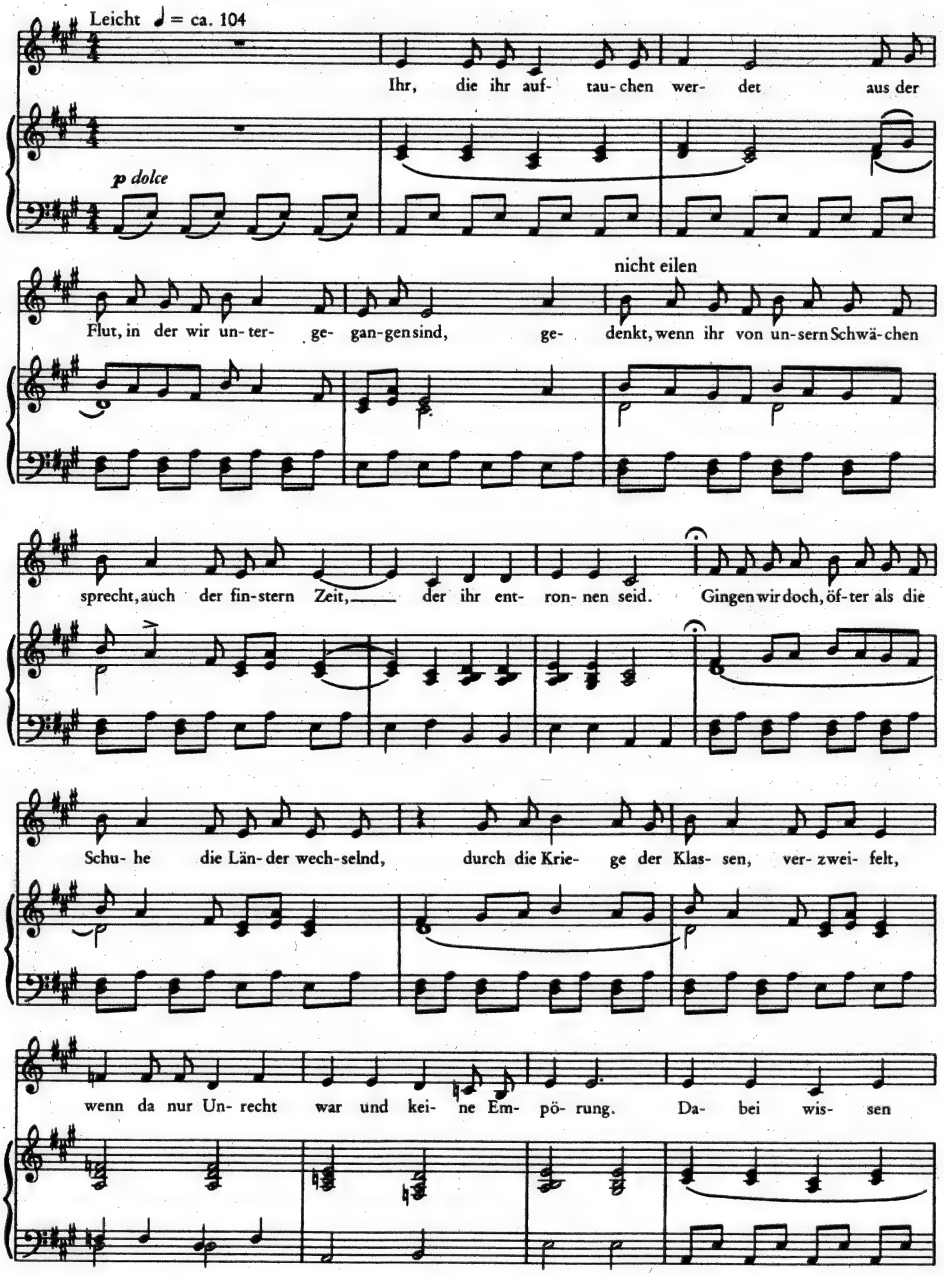


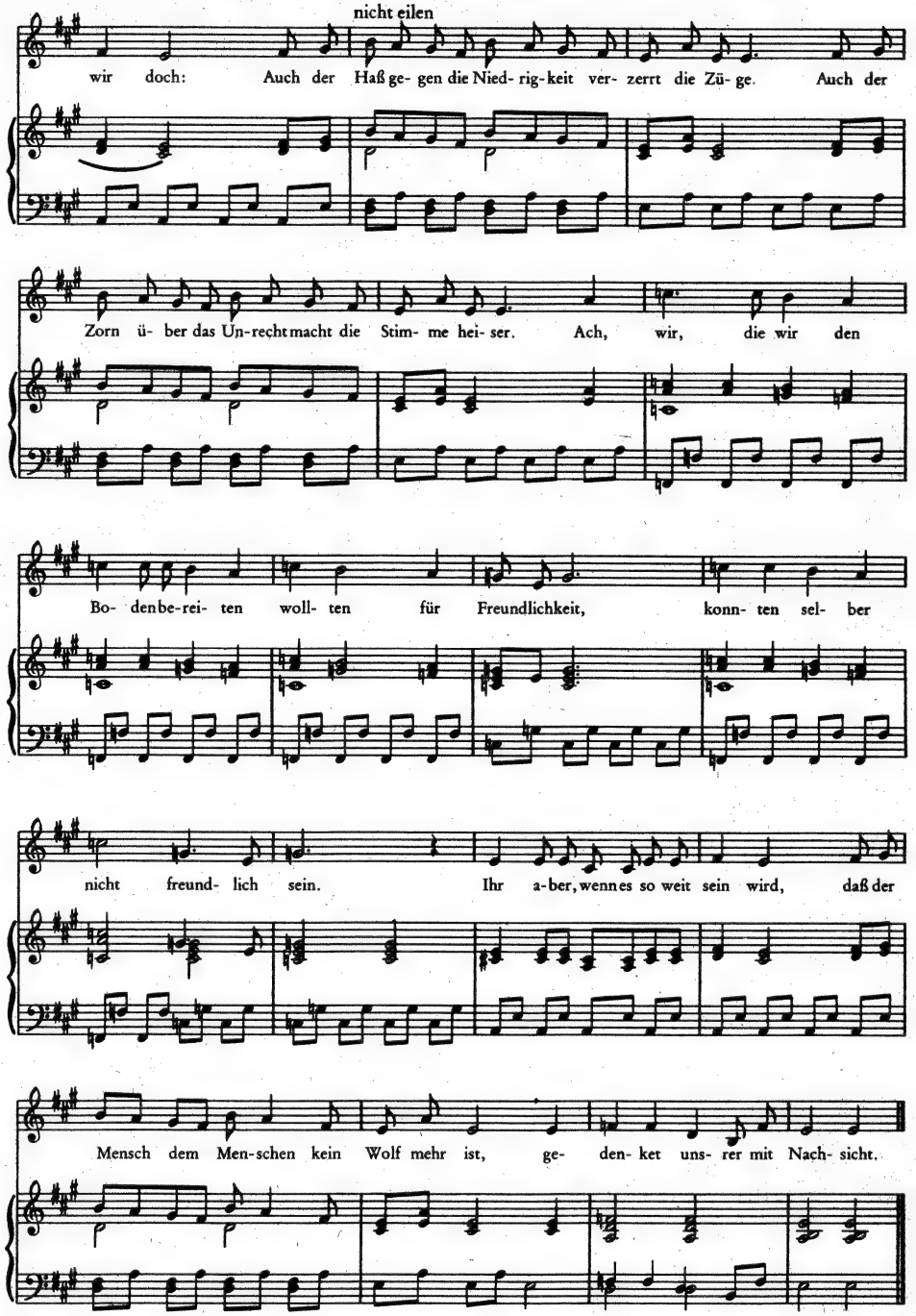

ge- ben war. Mein Es- sen aß ich zwi-schenden Schlach- ten,
p
schla- fen legt' ich mich un- ter die Mör- der, der Lie- be pfleg- te ich
acht- los, und die Na- tur sah ich oh- ne Ge- duld. So ver- ging mei- ne
Zeit, die auf Er- den mir ge- ge- ben war. Die Stra- ßen führ- ten
in den Sumpf zu mei- ner Zeit. Die Spra- che ver- riet michdem Schläch- ter.


Ich ver- moch- te nur we- nig. A- ber die Herr- schen-den sa- ßen oh- ne mich
si- che-rer, das hoff-te ich. So ver- ging mei-ne Zeit, die auf Er- den mir ge-
ge- ben war. Die Kräfte wa-ren ge- ring. Das Ziel lag in gro-ßer
Fer- ne, es war deut- lich sicht- bar, wenn auch für mich kaum zu er-
rei- chen. So ver- ging mei-ne Zeit, die auf Er- den mir ge- ge-ben war.

75 An die Nachgeborenen II

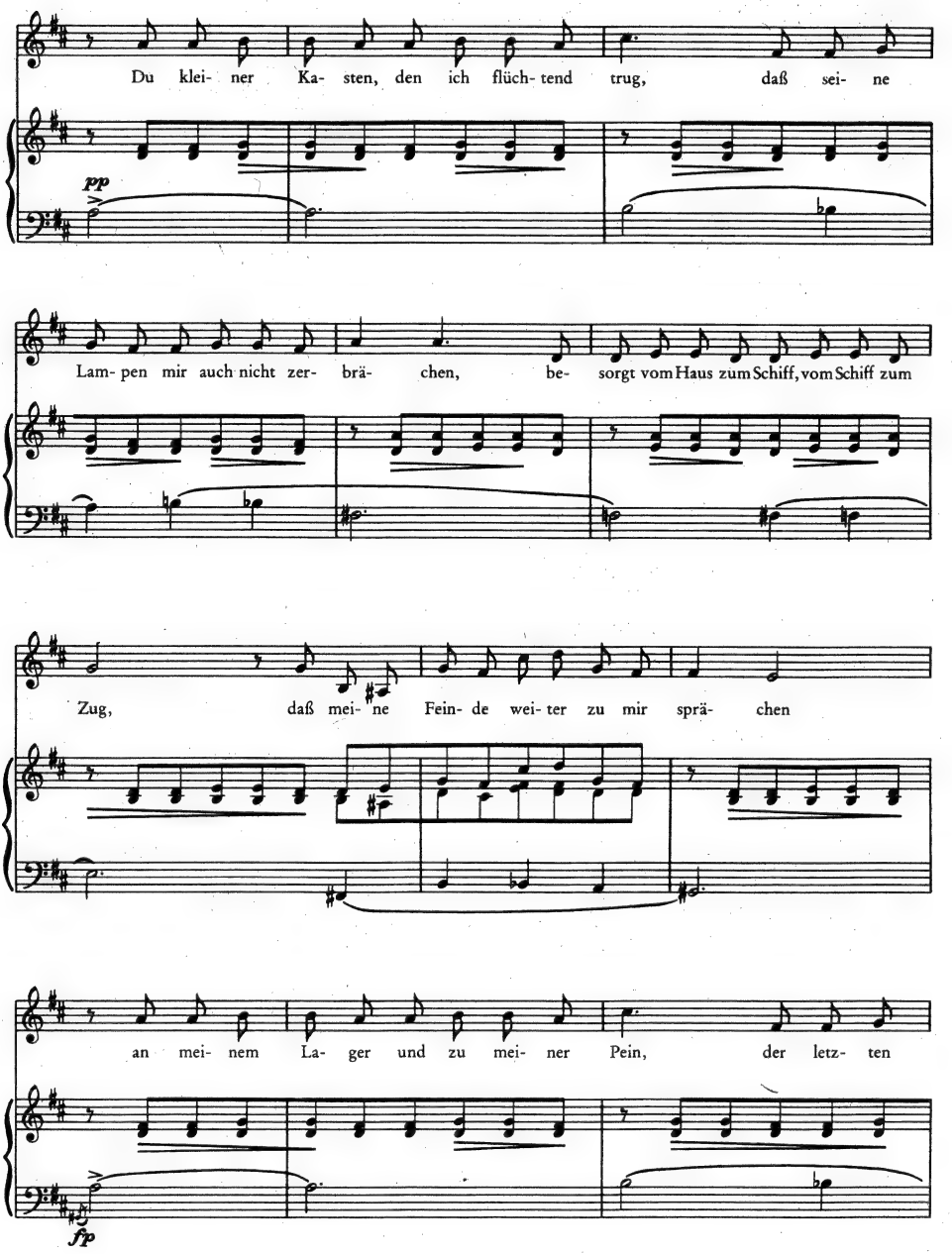
Hanns Eisler

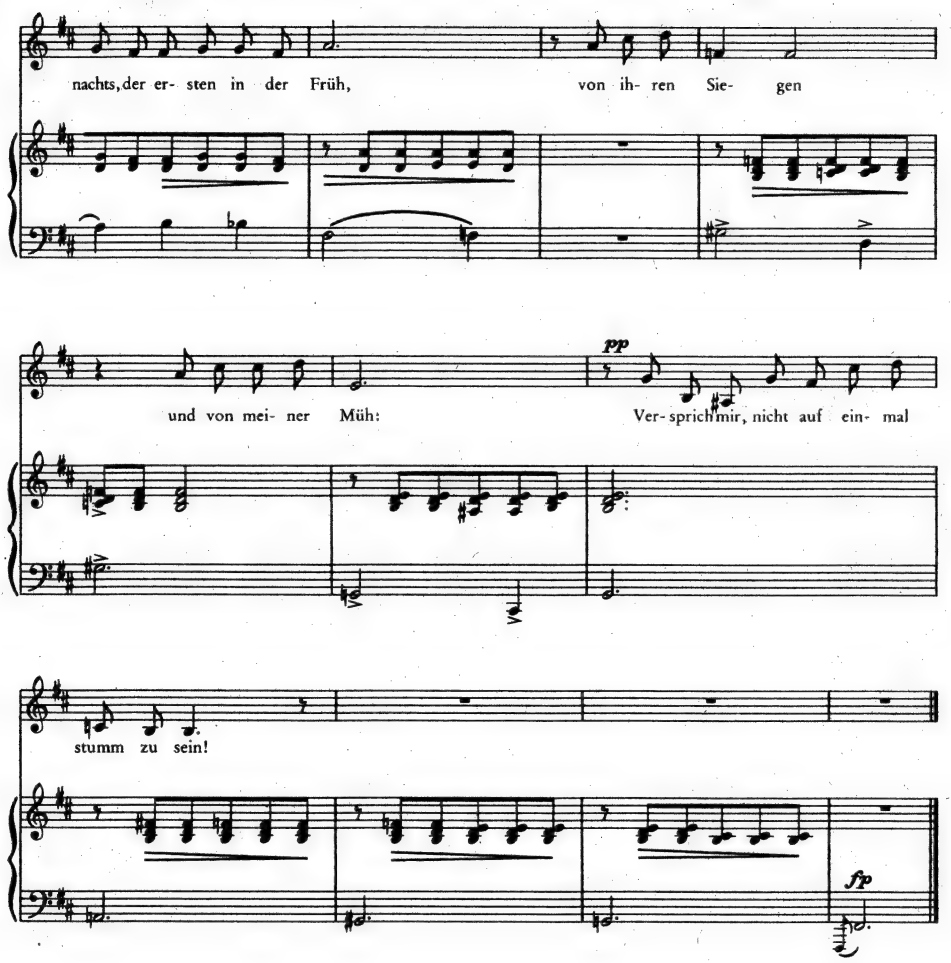



nicht eilen
wir doch: Auch der Haß ge- gen die Nied- rig-keit ver- zerrt die Zü- ge. Auch der
Zorn ü- ber das Un-recht macht die Stim- me hei- ser. Ach, wir, die wir den
Bo- den be-rei- ten woll- ten für Freundlichkeit, konn- ten sel- ber
nicht freund- lich sein. Ihr a-ber, wenn es so weit sein wird, daß der
Mensch dem Men-schen kein Wolf mehr ist, ge- den- ket uns- rer mit Nach- sicht.

76 An den kleinen Radioapparat

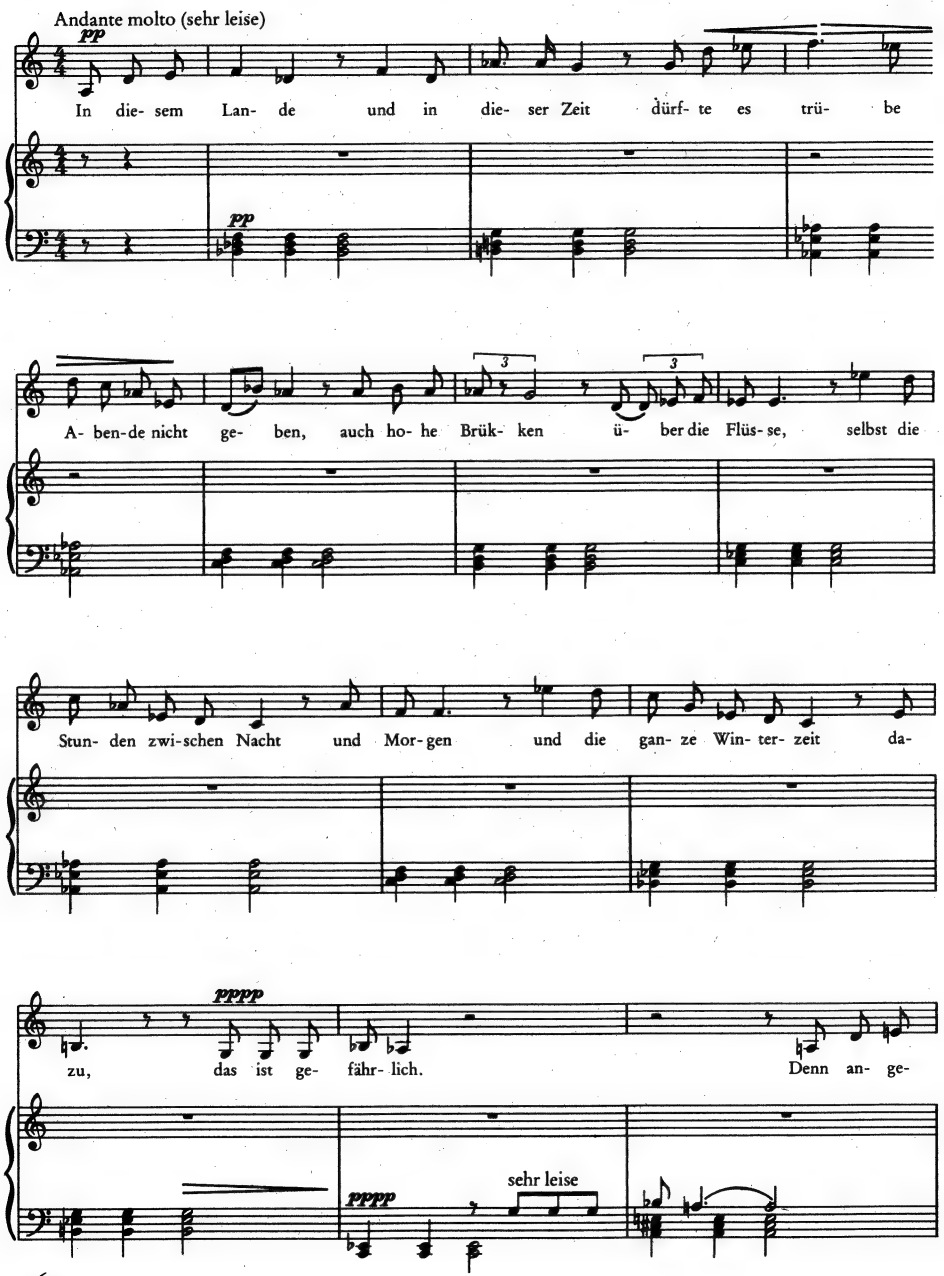
Hanns Eisler

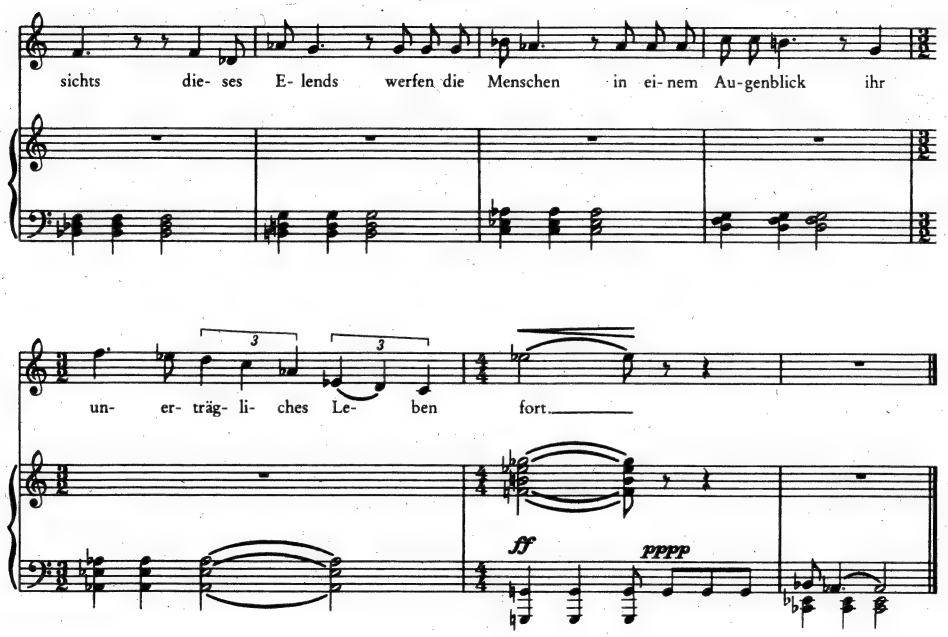



nachts, der er- sten in der Früh, von ih- ren Sie- gen
und von mei- ner Müh: pp Ver- sprich mir, nicht auf ein- mal
stumm zu sein!
fp

77 Über den Selbstmord

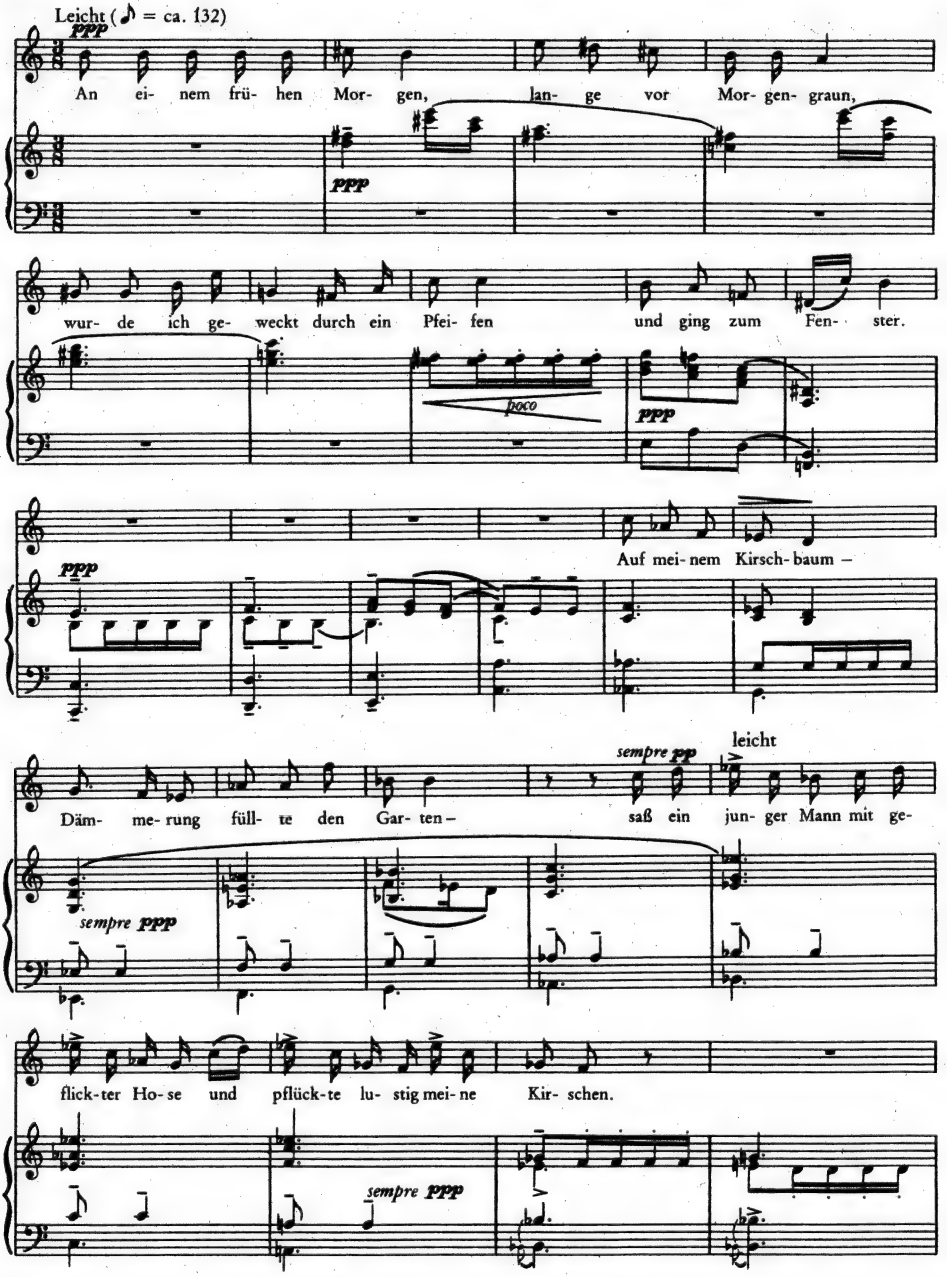
Hanns Eisler

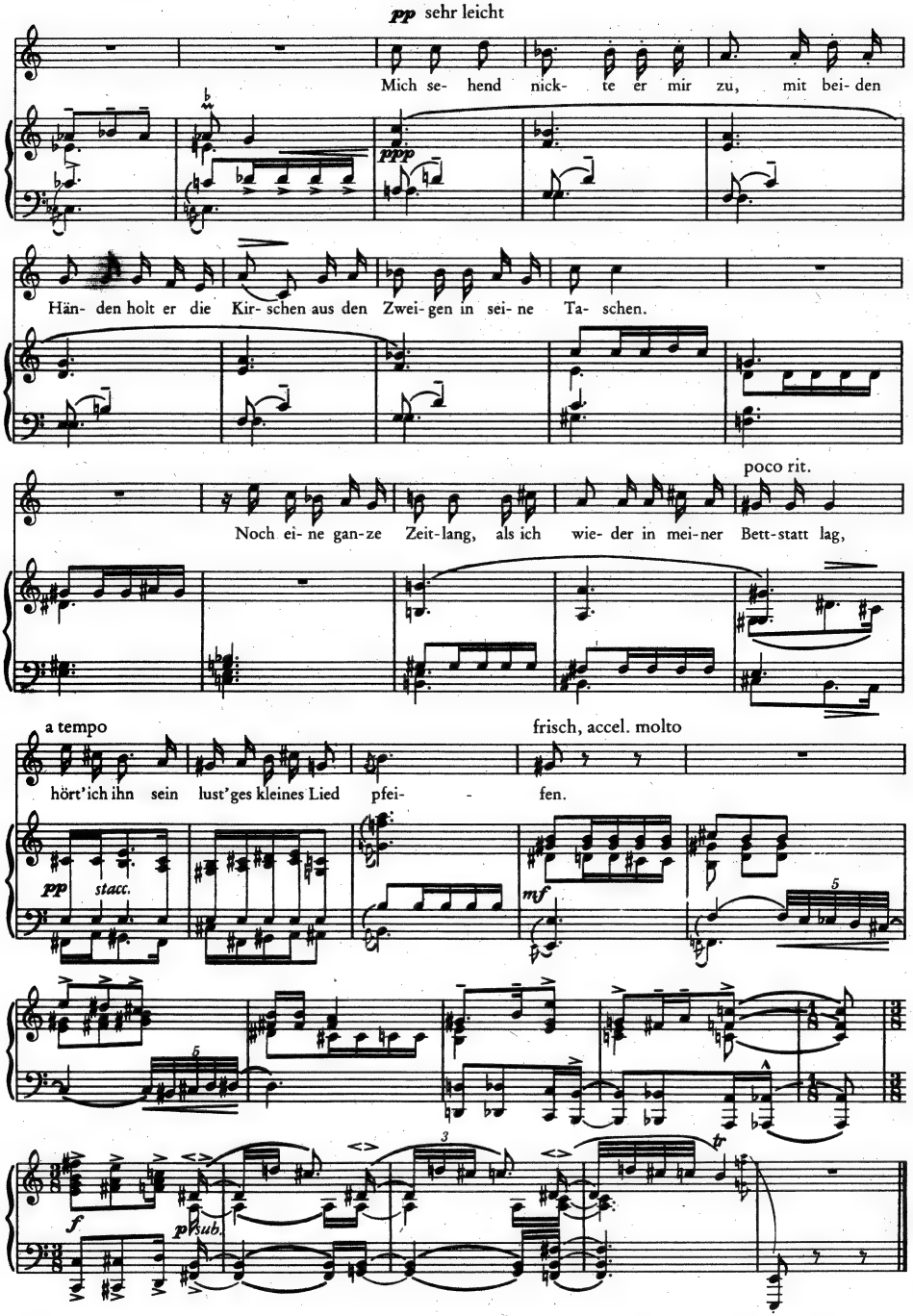



sichts die- ses E- lends werfen die Menschen in ei- nem Au- genblick ihr
un- er- träg- li- ches Le- ben fort
3
3
ff
pppp

78 Der Kirschdieb

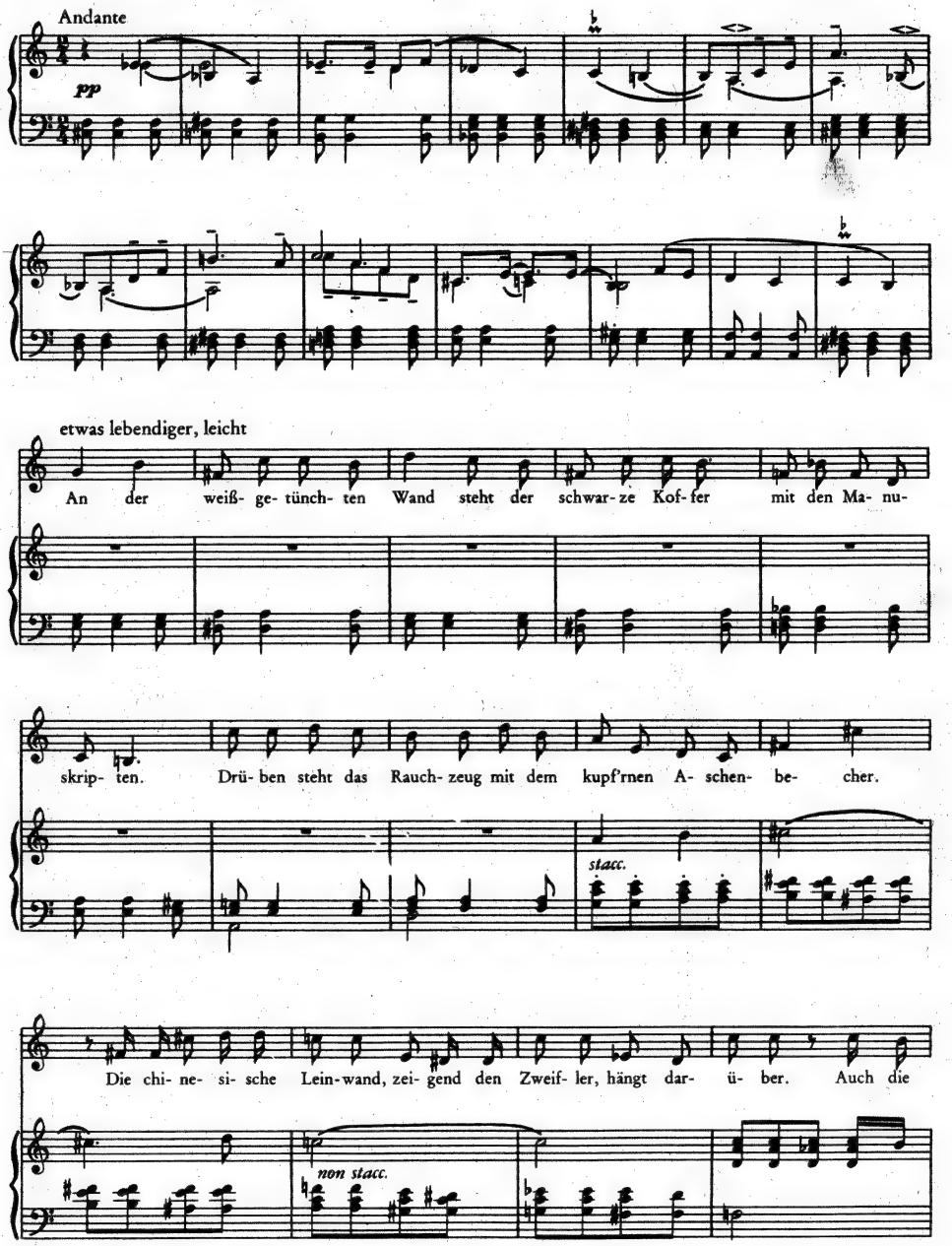
Hanns Eisler

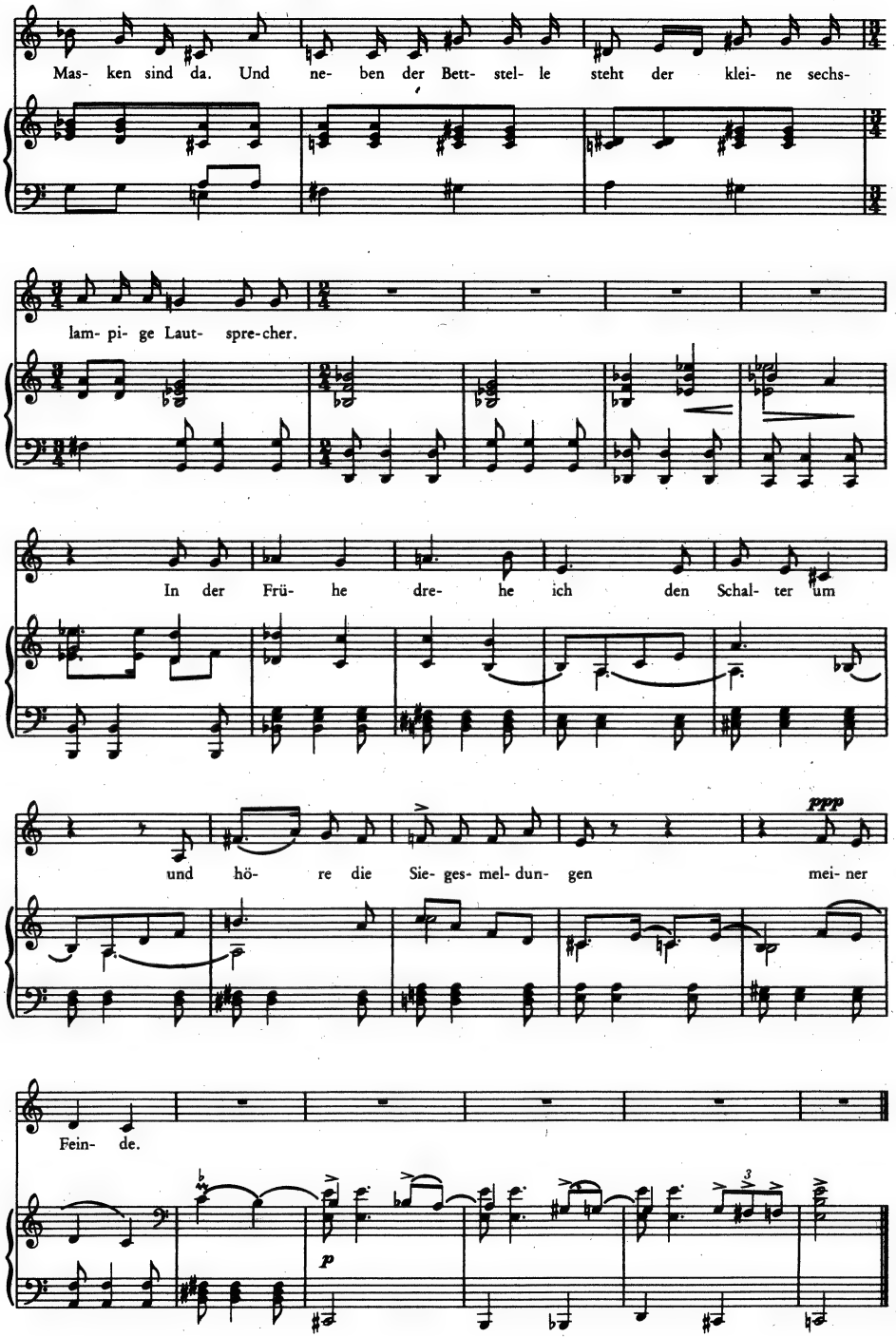



pp sehr leicht
Mich se- hend nick- te er mir zu, mit bei- den
ppp
Hän- den holt er die Kir- schen aus den Zwei- gen in sei- ne Ta- schen.
poco rit.
Noch ei- ne gan-ze Zeit-lang, als ich wie- der in mei-ner Bett-statt lag,
a tempo
frisch, accel. molto
hört'ich ihn sein lust'ges kleines Lied pfei- - fen.
pp stacc.
mf
5
5
3
tr
f
p sub.

79 Hotelzimmer 1942

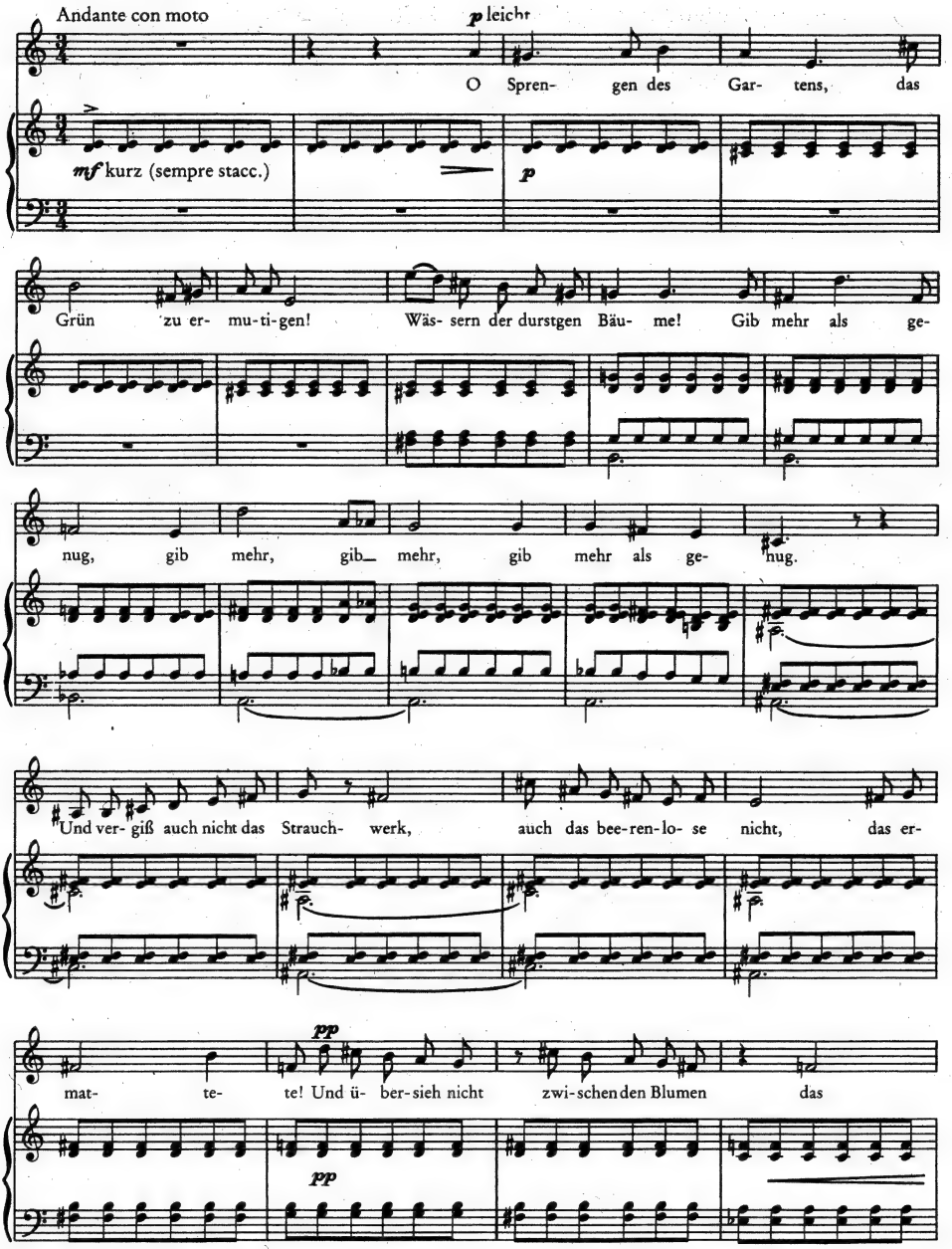
Hanns Eisler

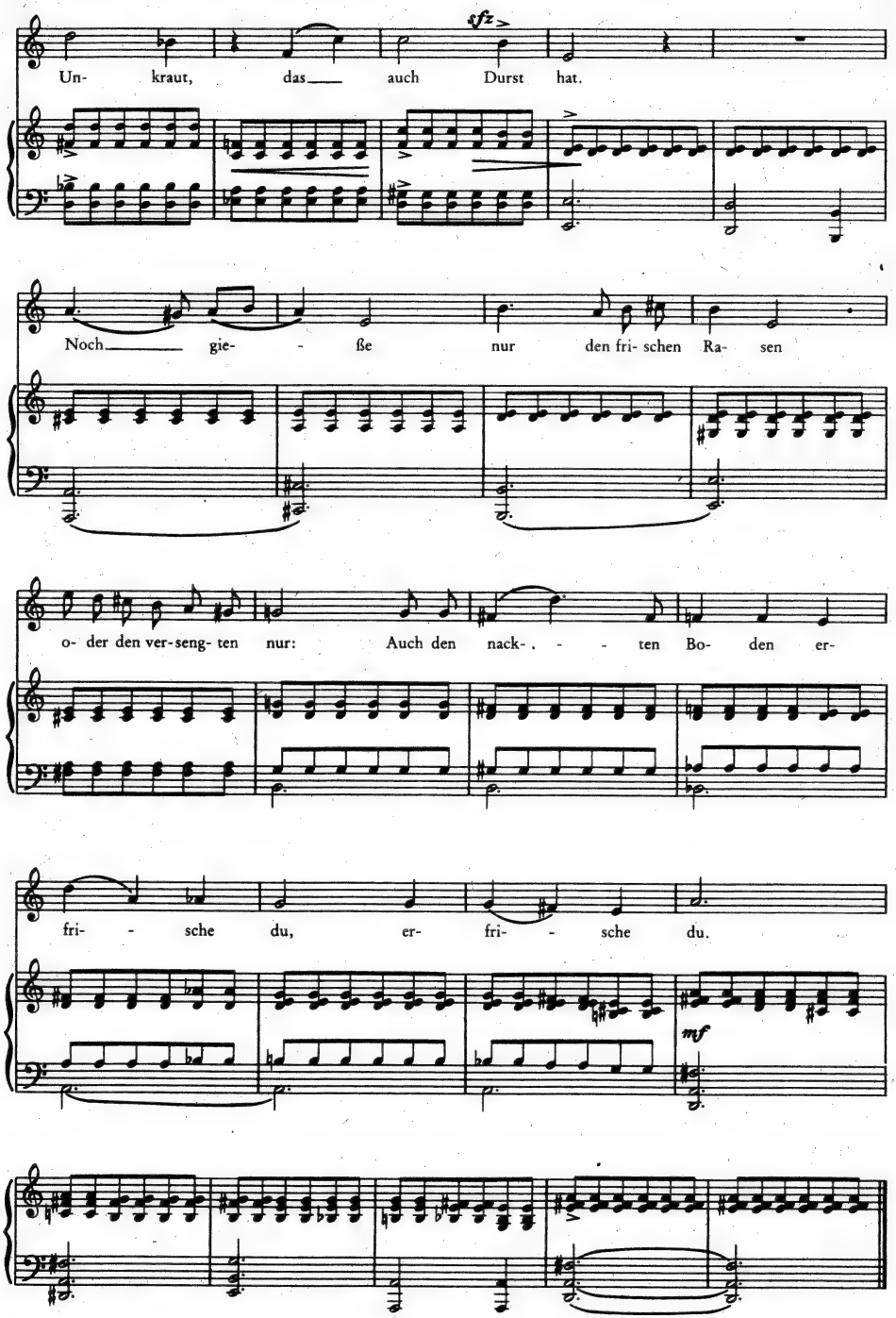



Mas- ken sind da. Und ne- ben der Bett- stel- le steht der klei- ne sechs-
lam- pi- ge Laut- spre-cher.
In der Frü- he dre- he ich den Schal- ter um
ppp
und hö- re die Sie- ges- mel- dun- gen mei- ner
Fein- de.
p

80 Vom Sprengen des Gartens

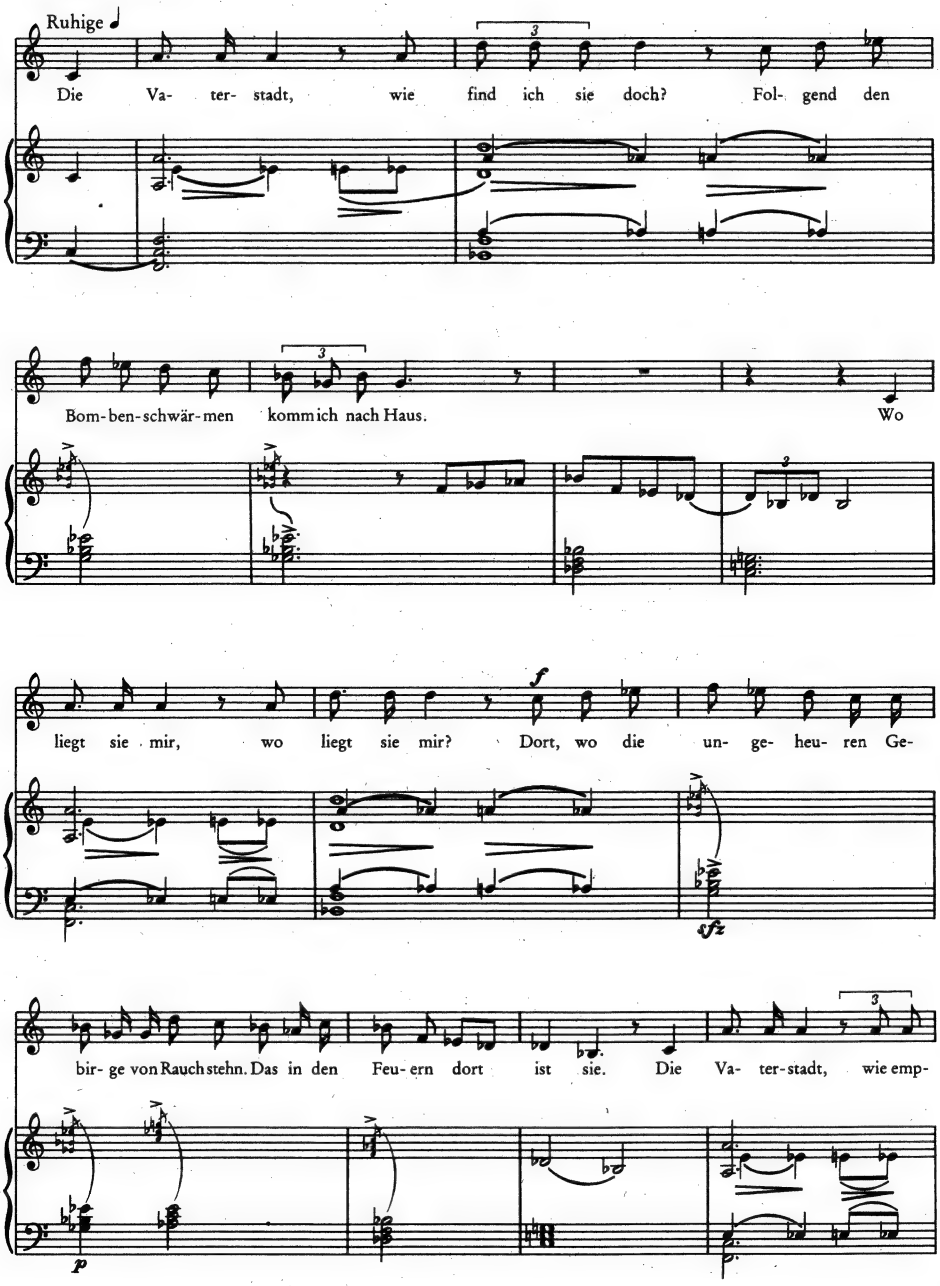
Hanns Eisler

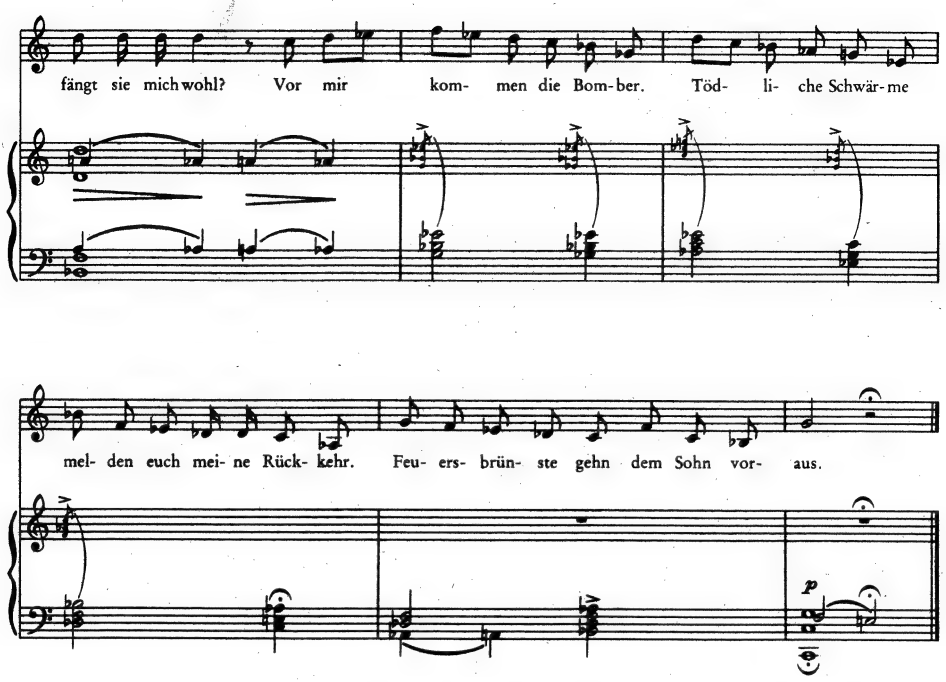



sfz
Un- kraut, das auch Durst hat.
Noch gie- ße nur den fri- schen Ra- sen
o- der den ver-seng- ten nur: Auch den nack- ten Bo- den er-
fri- sche du, er- fri- sche du.
mf

81 Die Heimkehr

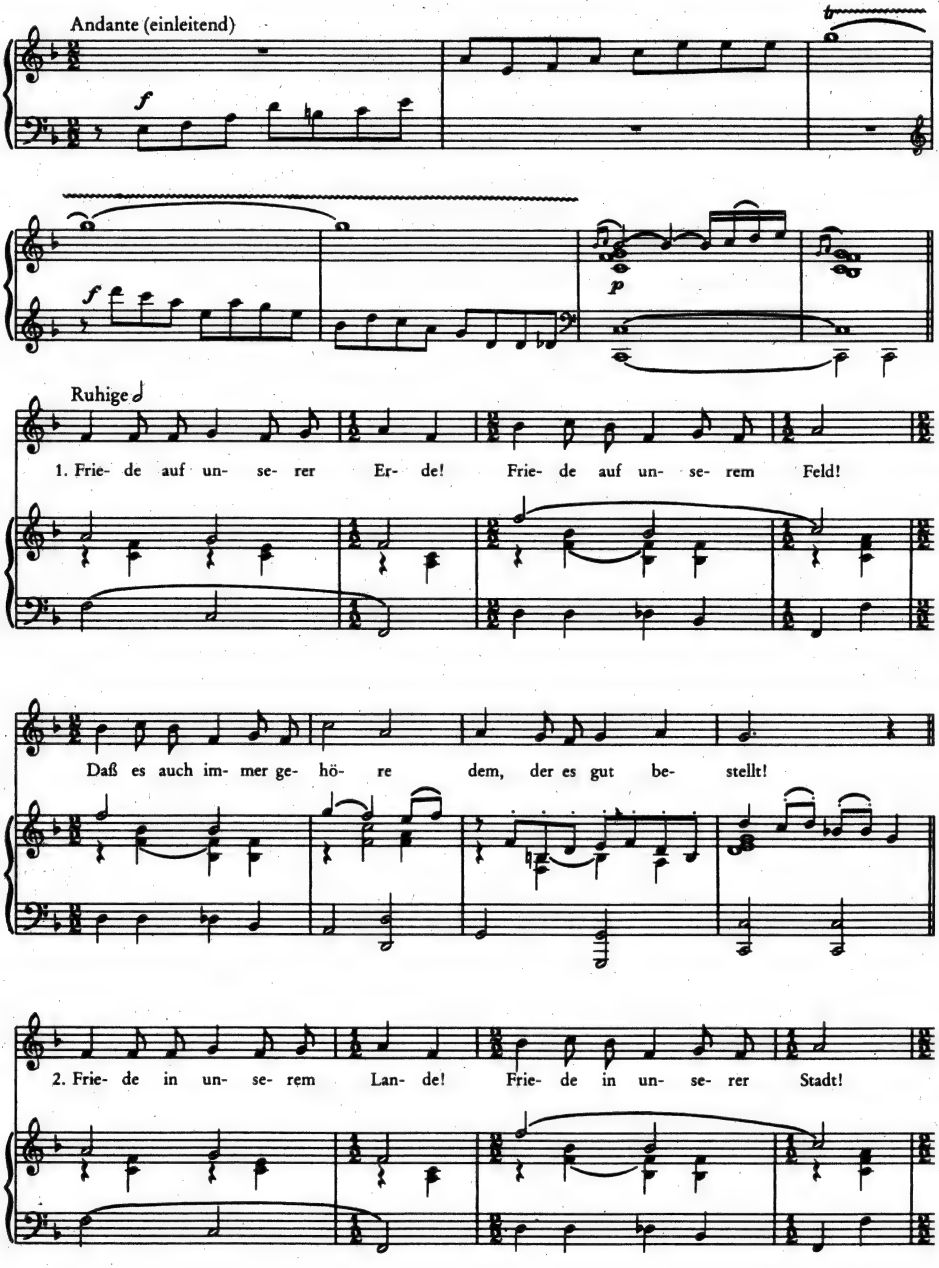
Hanns Eisler

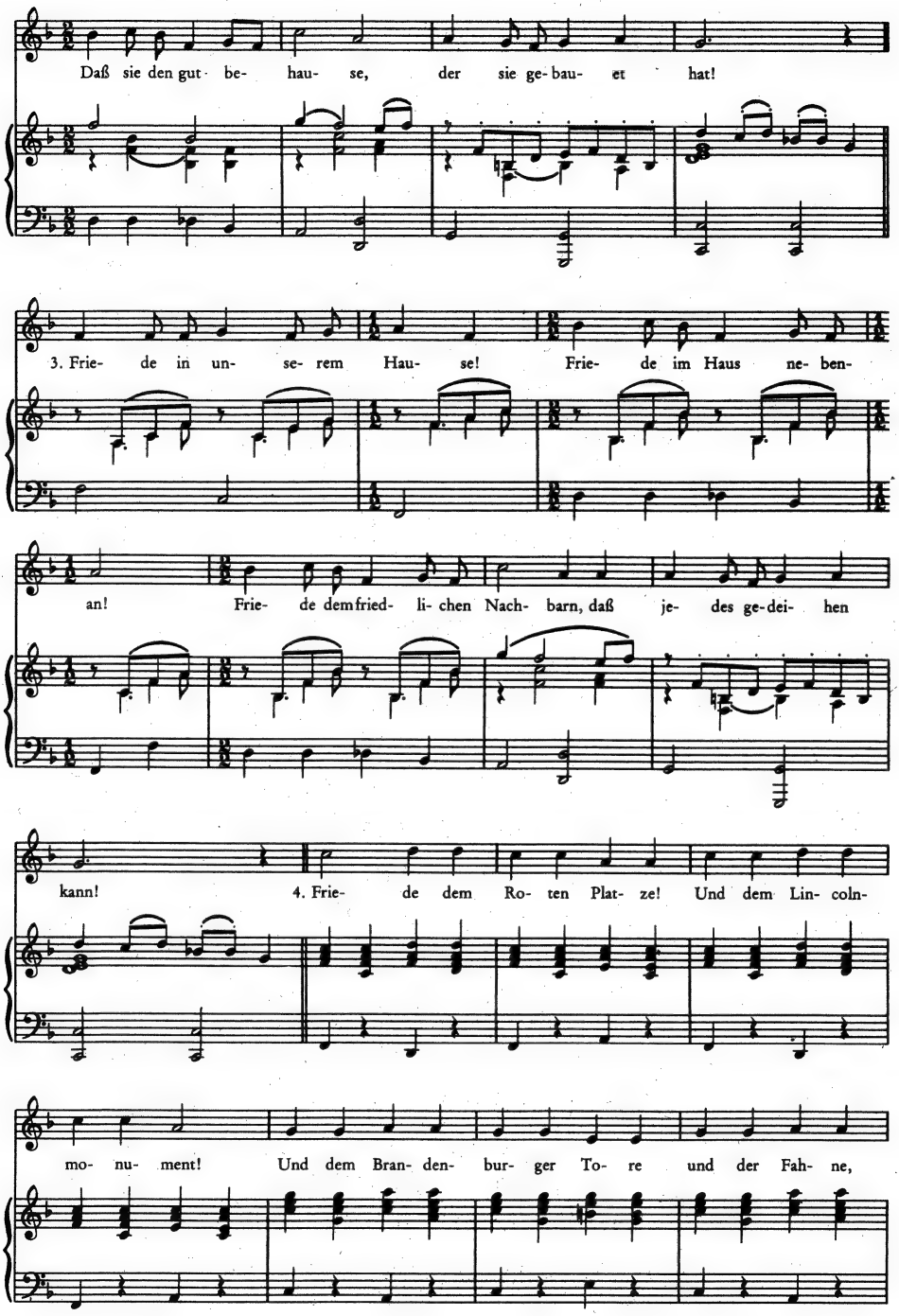


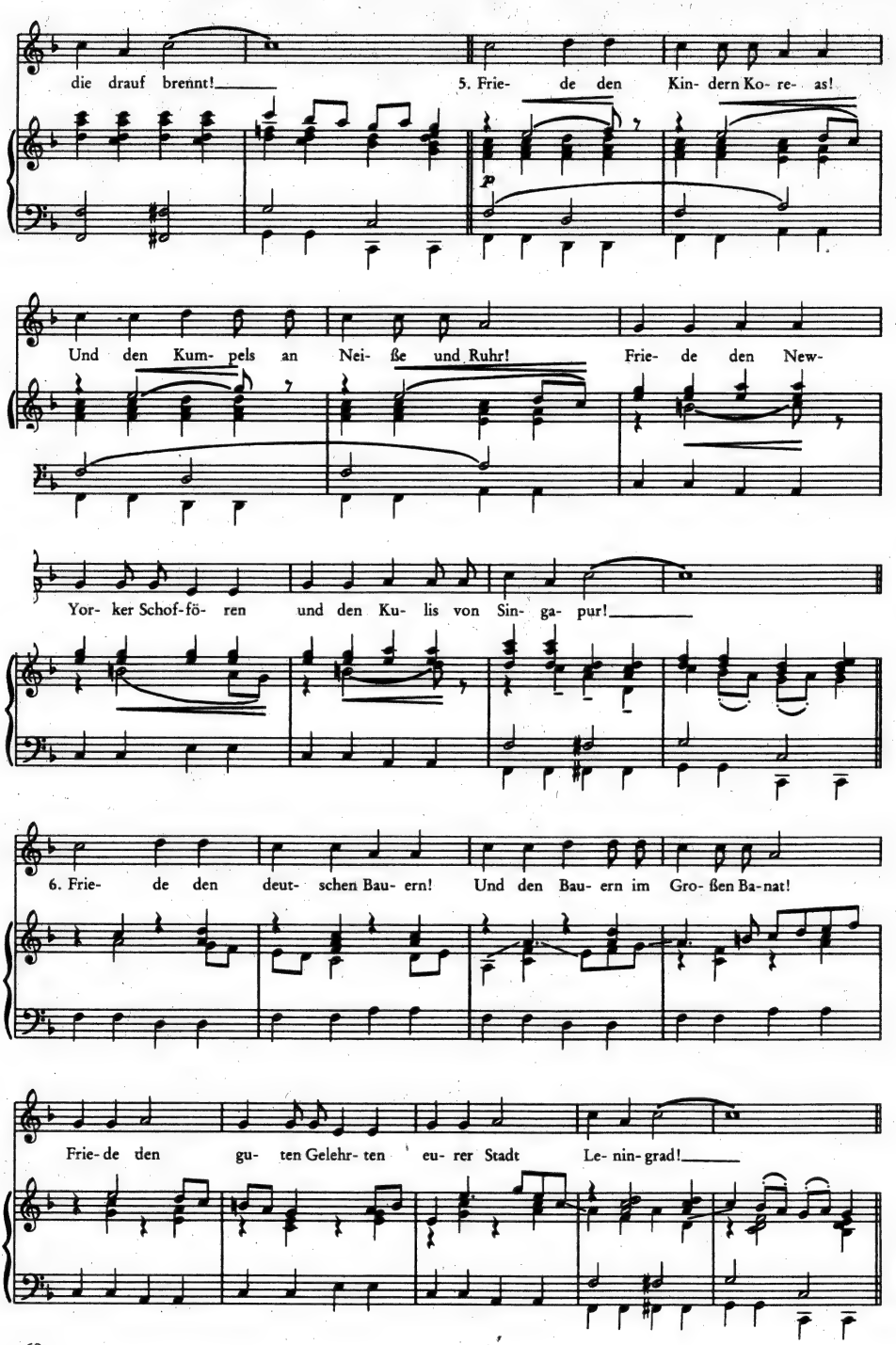

fängt sie mich wohl? Vor mir kom- men die Bom-ber. Töd- li- che Schwär-me
mel- den euch mei- ne Rück- kehr. Feu- ers- brün- ste gehn dem Sohn vor- aus.
p

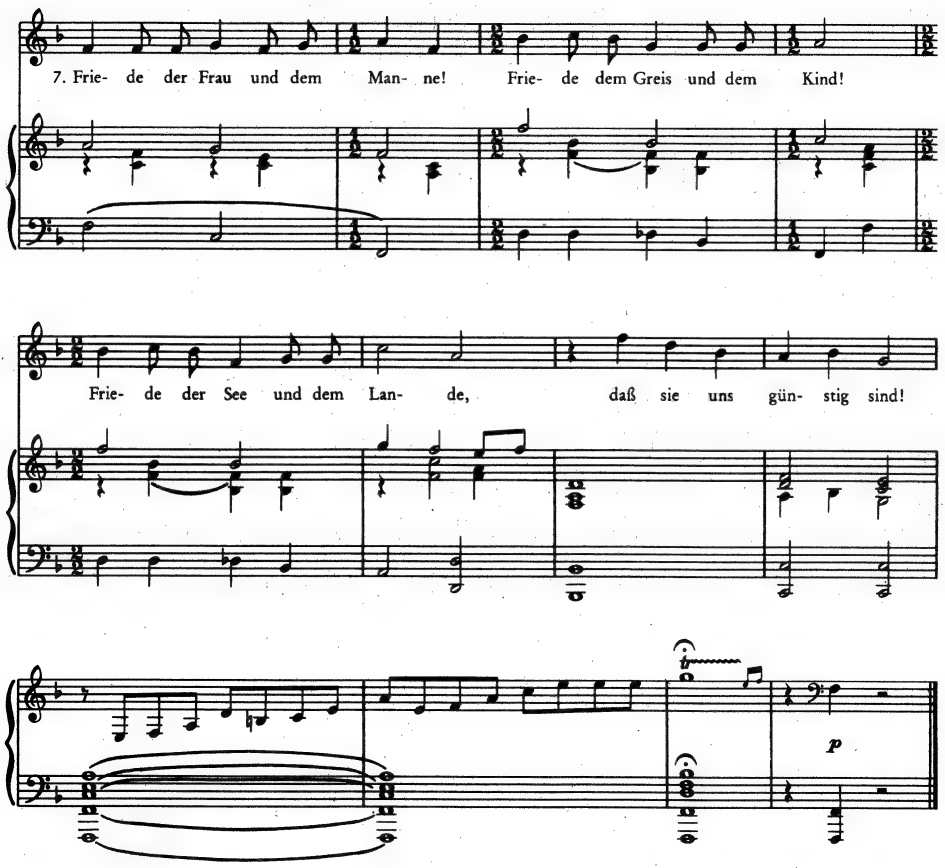
82 Friedenslied

Hanns Eisler



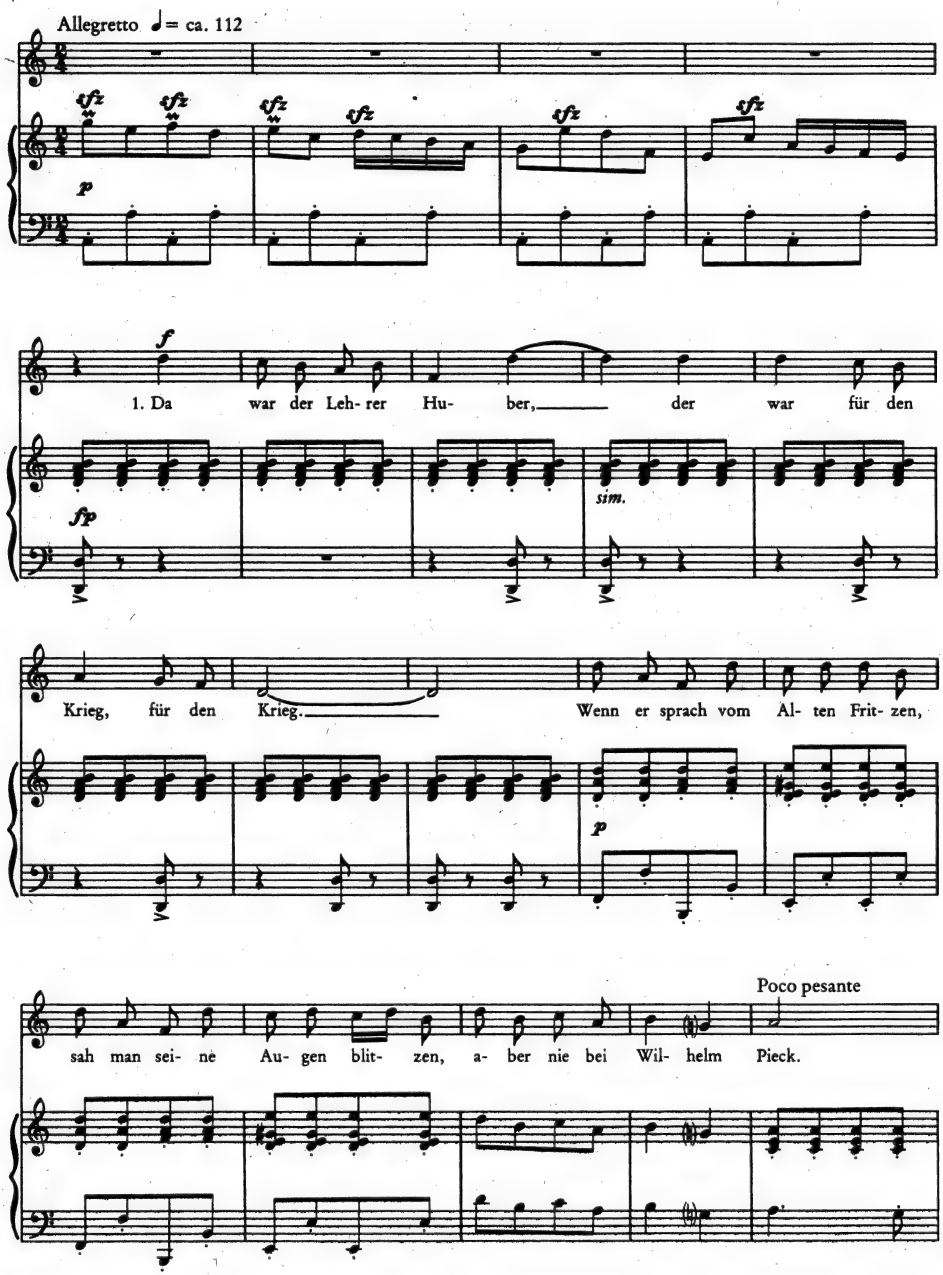

Daß sie den gut- be- hau- se, der sie ge- bau- et hat!
3. Frie- de in un- se- rem Hau- se! Frie- de im Haus ne- ben-
an! Frie- de dem fried- li- chen Nach- barn, daß je- des ge- dei- hen
kann! 4. Frie- de dem Ro- ten Plat- ze! Und dem Lin- coln-
mo- nu- ment! Und dem Bran- den- bur- ger To- re und der Fah- ne,

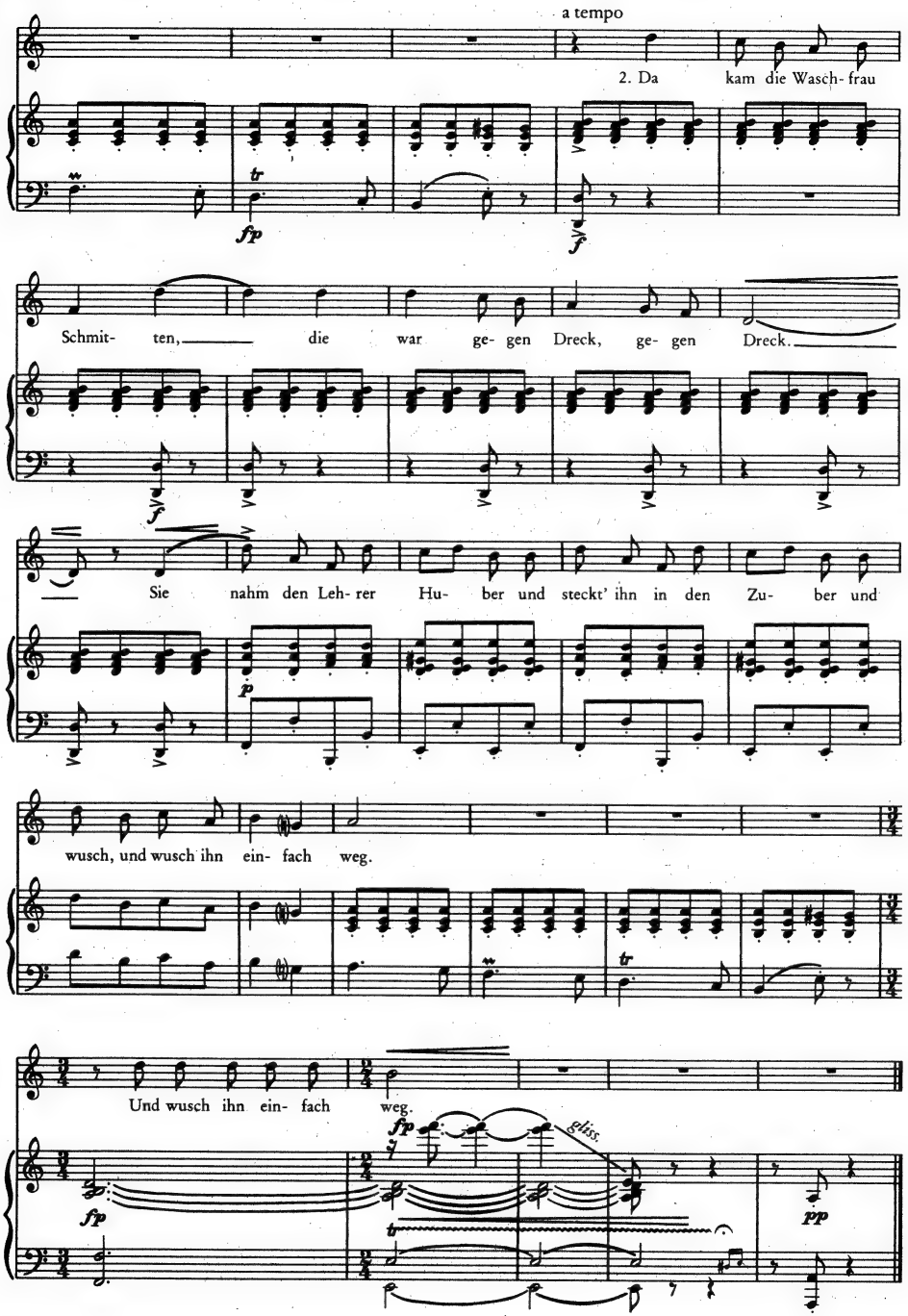

die drauf brennt!
5. Frie- de den Kin- dern Ko- re- as!
Und den Kum- pels an Nei- ße und Ruhr!
Frie- de den New-
Yor- ker Schof-fö- ren und den Ku- lis von Sin- ga- pur!
6. Frie- de den deut- schen Bau- ern!
Und den Bau- ern im Gro- ßen Ba-nat!
Frie- de den gu- ten Gelehr- ten eu- rer Stadt Le- nin- grad!


7. Frie- de der Frau und dem Man- ne! Frie- de dem Greis und dem Kind!
Frie- de der See und dem Lan- de, daß sie uns gün- stig sind!
p

83 Das Lied vom kriegerischen Lehrer

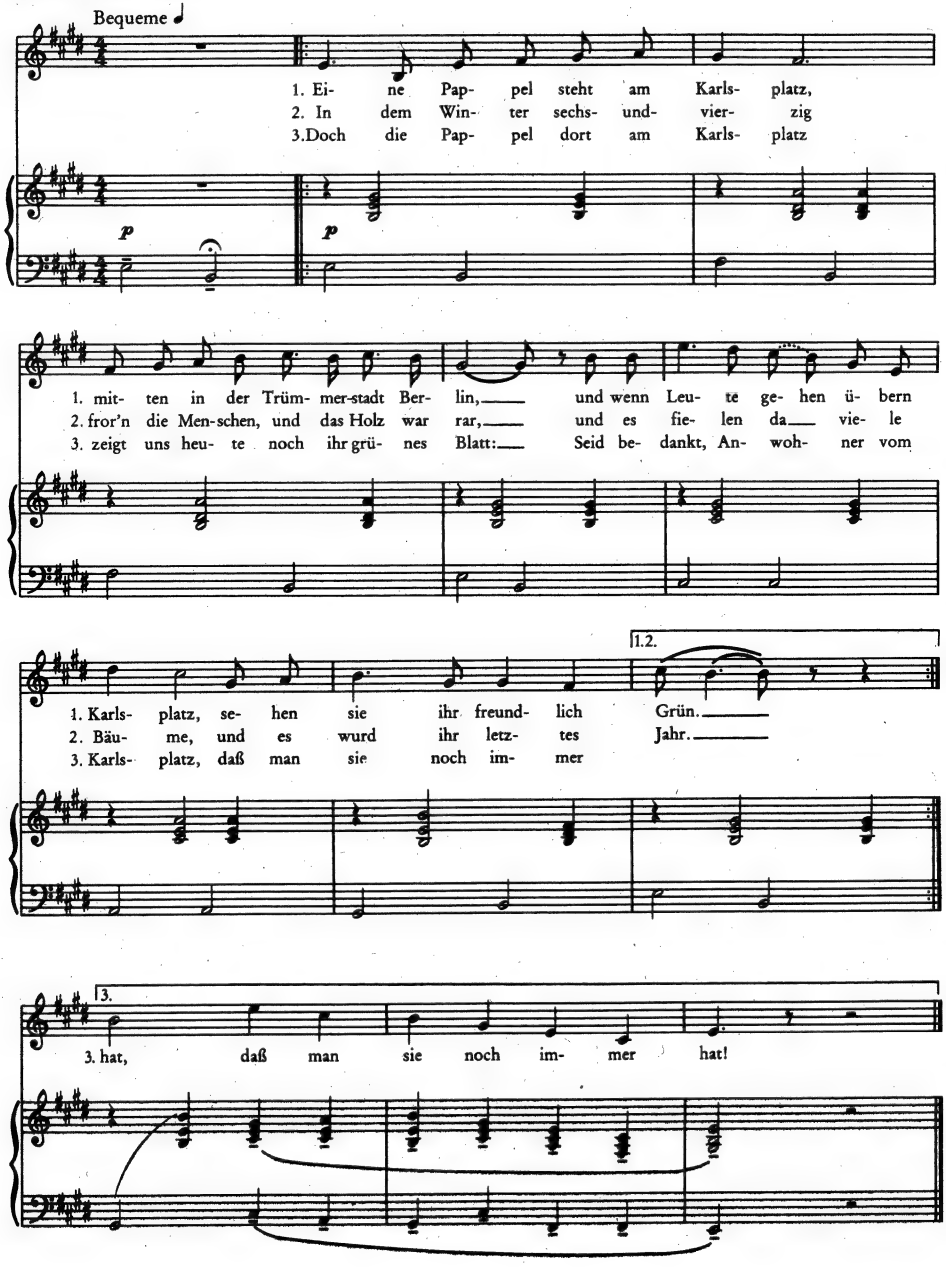
Hanns Eisler




a tempo
2. Da kam die Wasch- frau
Schmit- ten, die war ge- gen Dreck, ge- gen Dreck.
Sie nahm den Leh- rer Hu- ber und steckt' ihn in den Zu- ber und
wusch, und wusch ihn ein- fach weg.
Und wusch ihn ein- fach weg.
gliss.

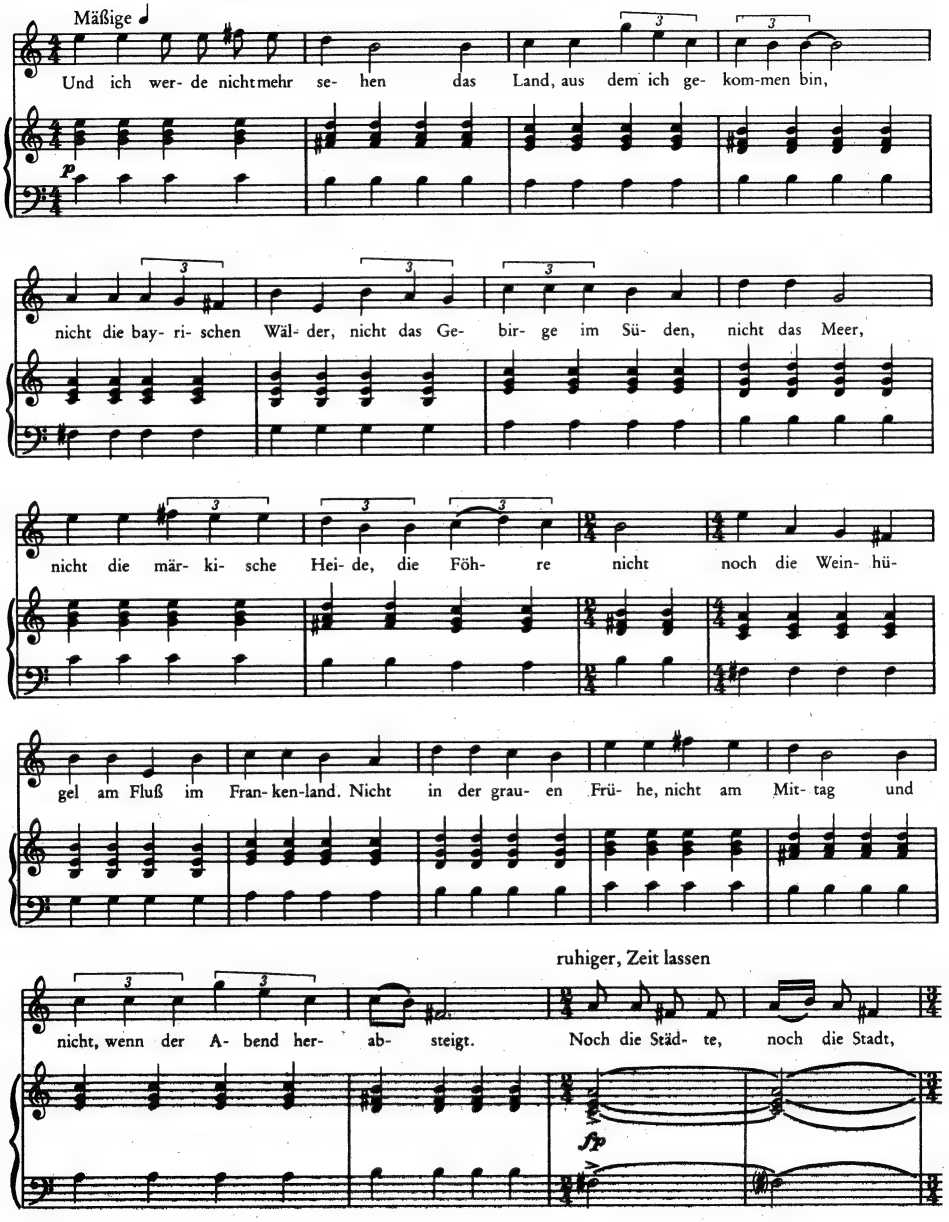
84 Die Pappel vom Karlsplatz

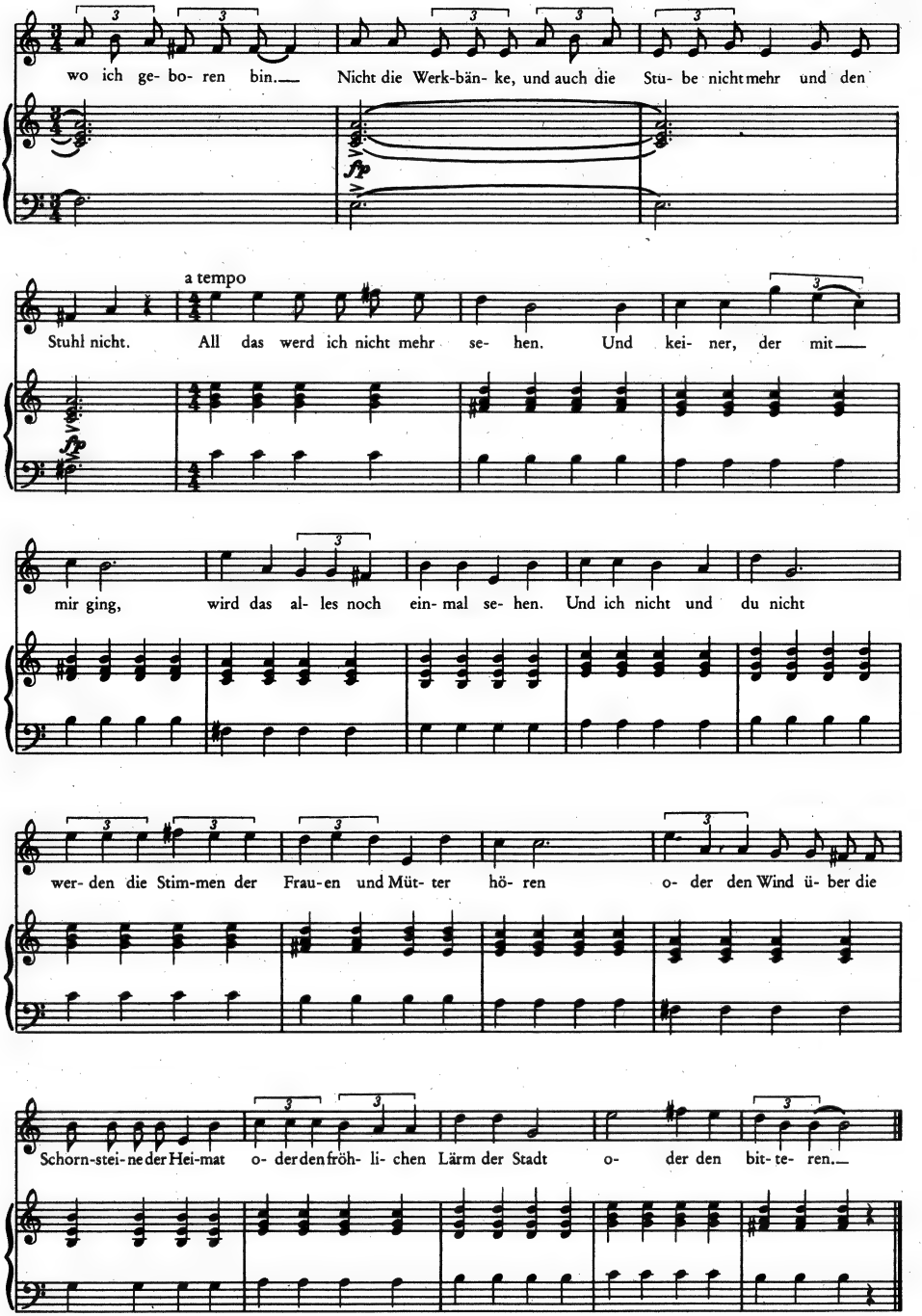
Hanns Eisler



85 Und ich werde nicht mehr sehen das Land, aus dem ich gekommen bin

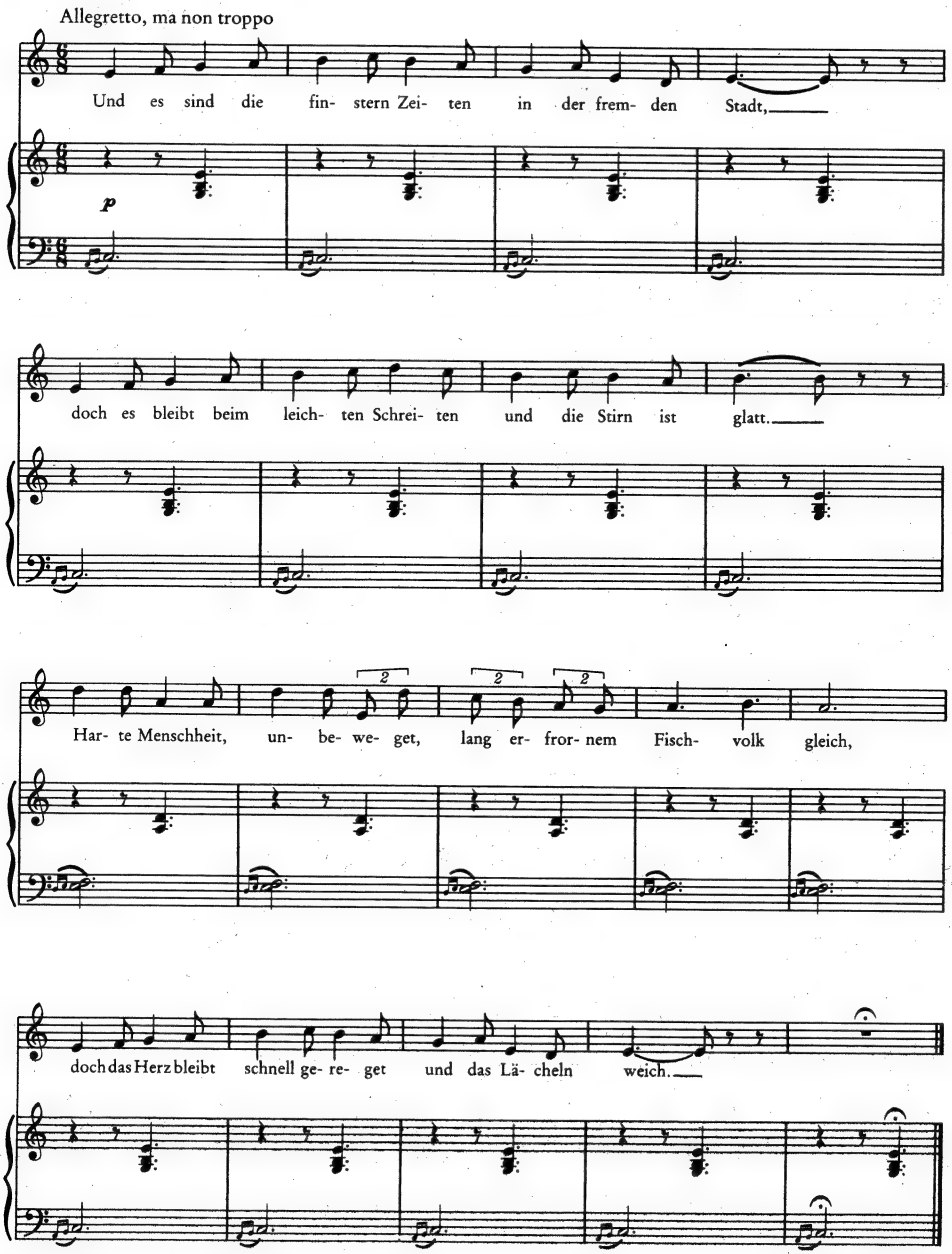
Hanns Eisler




wo ich ge- bo- ren bin.
Nicht die Werk-bän- ke, und auch die Stu- be nicht mehr und den
fp
a tempo
Stuhl nicht.
All das werd ich nicht mehr se- hen.
Und kei- ner, der mit
mir ging,
wird das al- les noch ein- mal se- hen.
Und ich nicht und du nicht
wer- den die Stim-men der Frau-en und Mütter hö- ren
o- der den Wind ü- ber die
Schorn-stei- ne der Hei-mat
o- der den fröh- li- chen Lärm der Stadt
o- der den bit- te- ren.

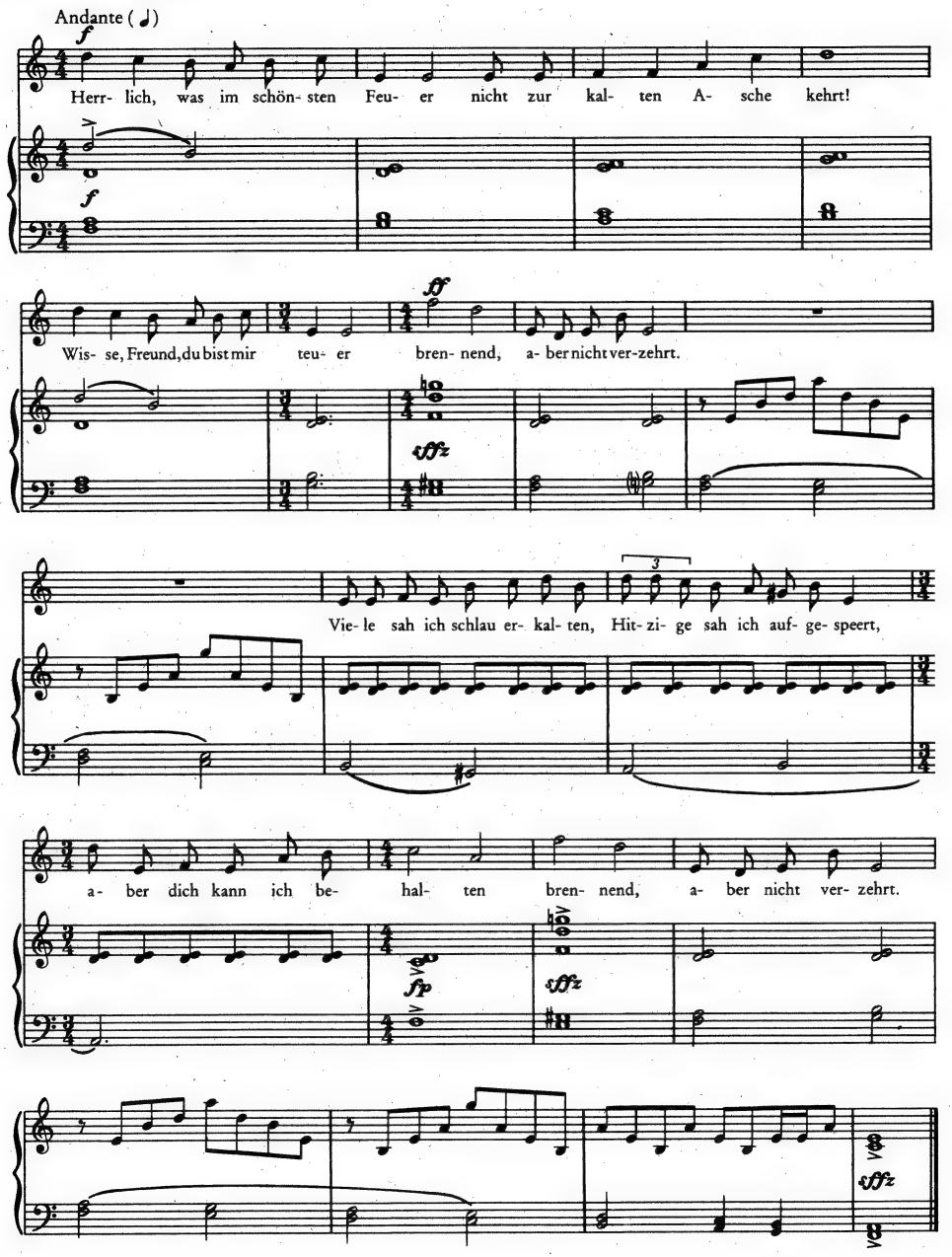
86 Und es sind die finstern Zeiten

Hanns Eisler



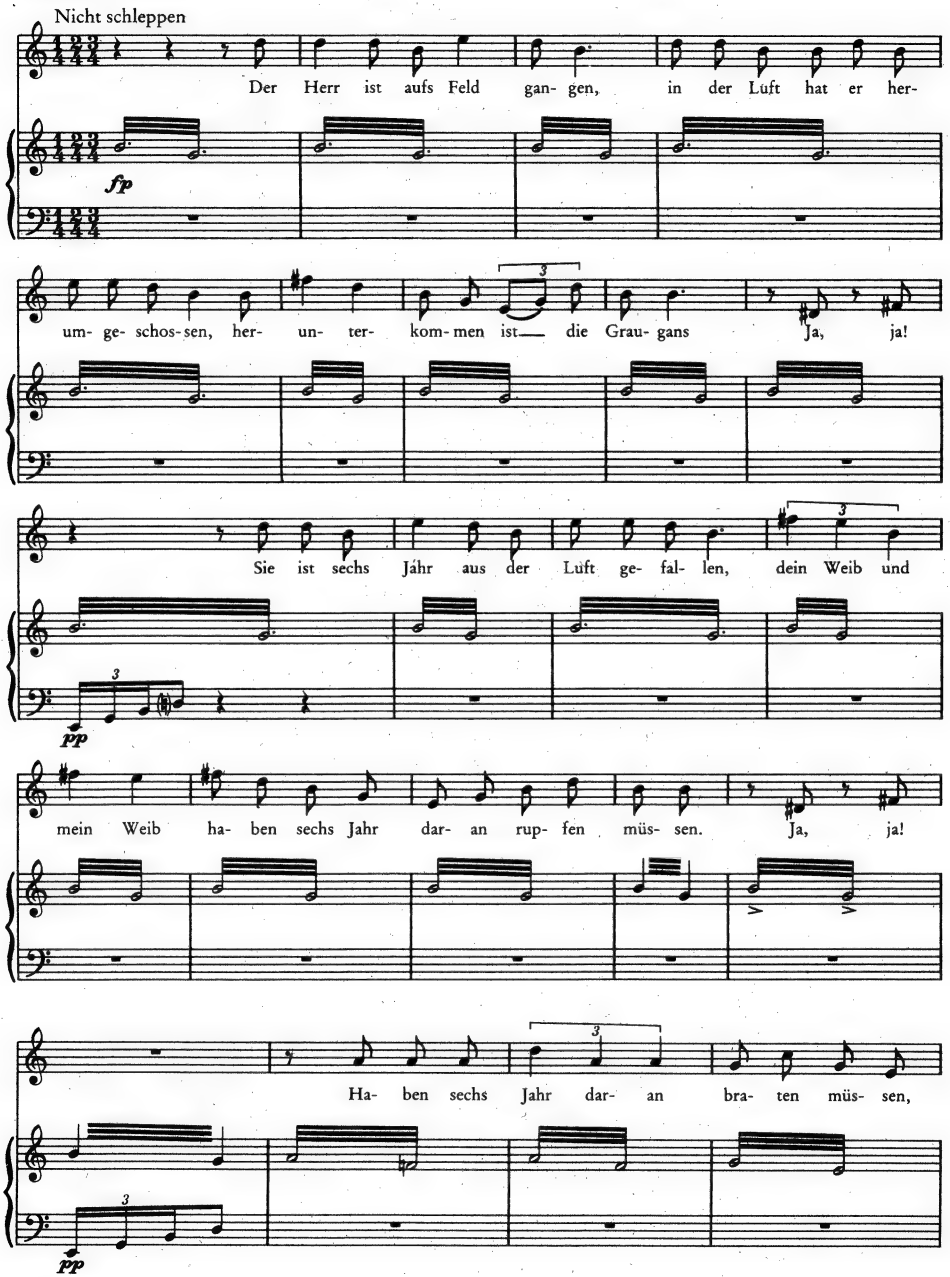
87 Ardens sed virens

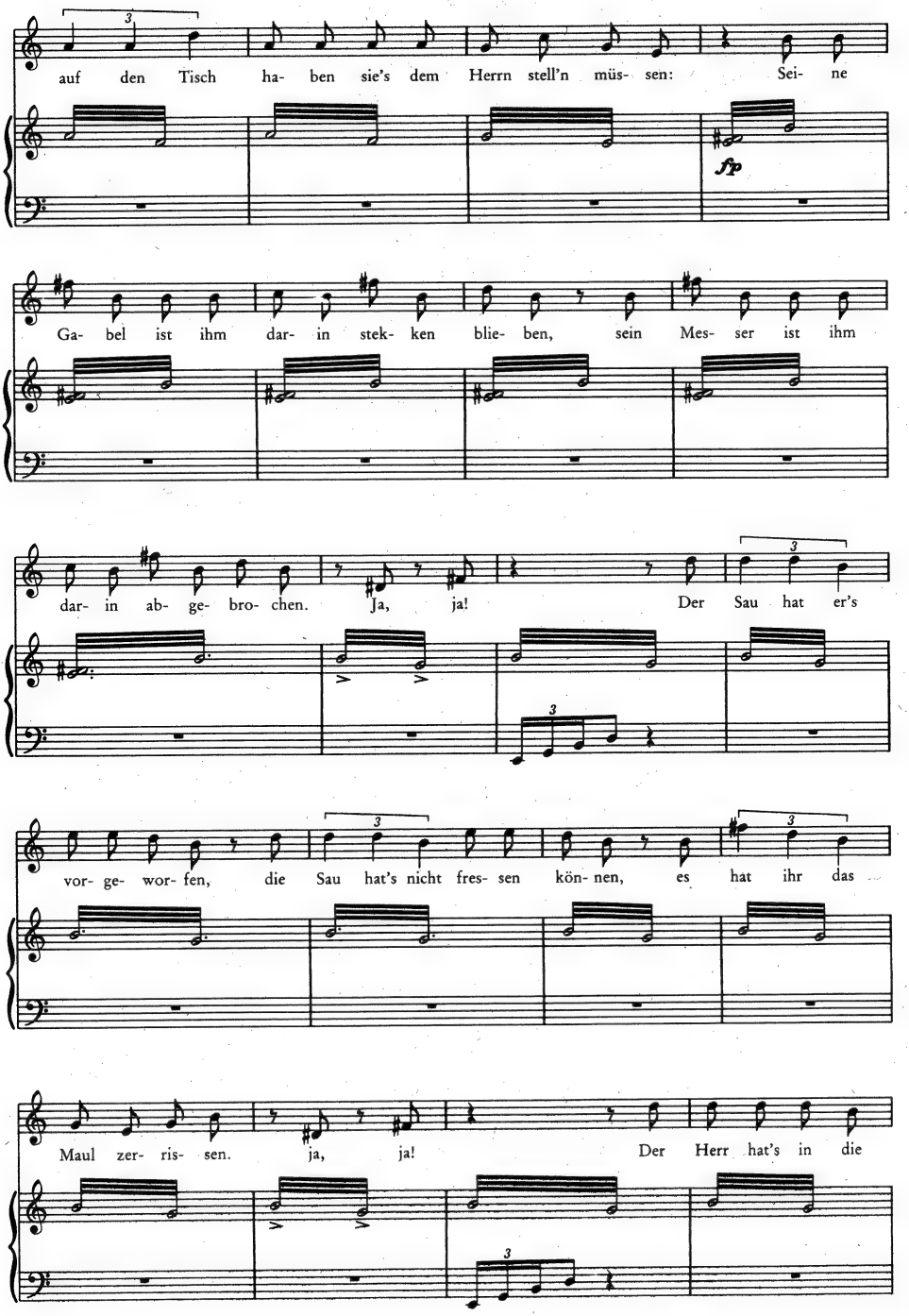
Hanns Eisler

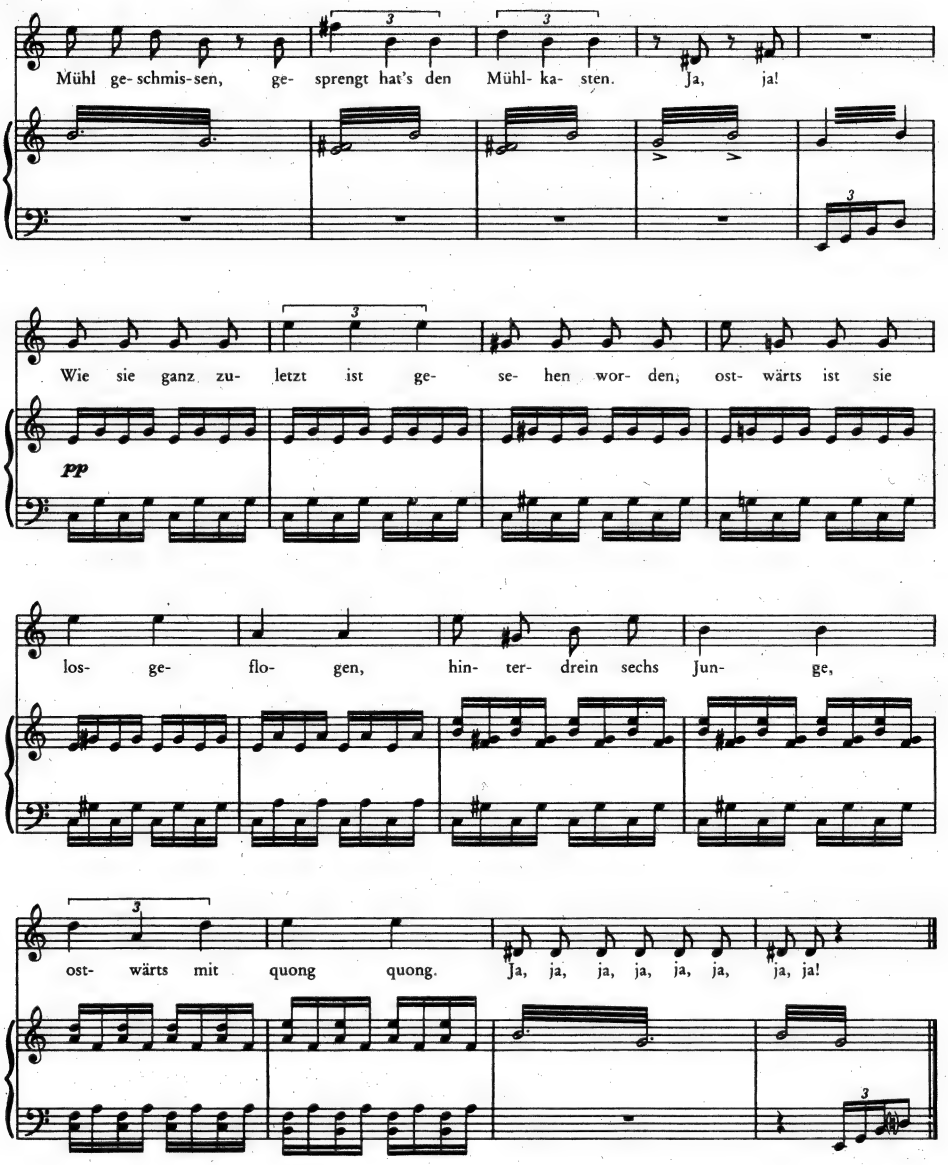


88 Die haltbare Graugans

Hanns Eisler



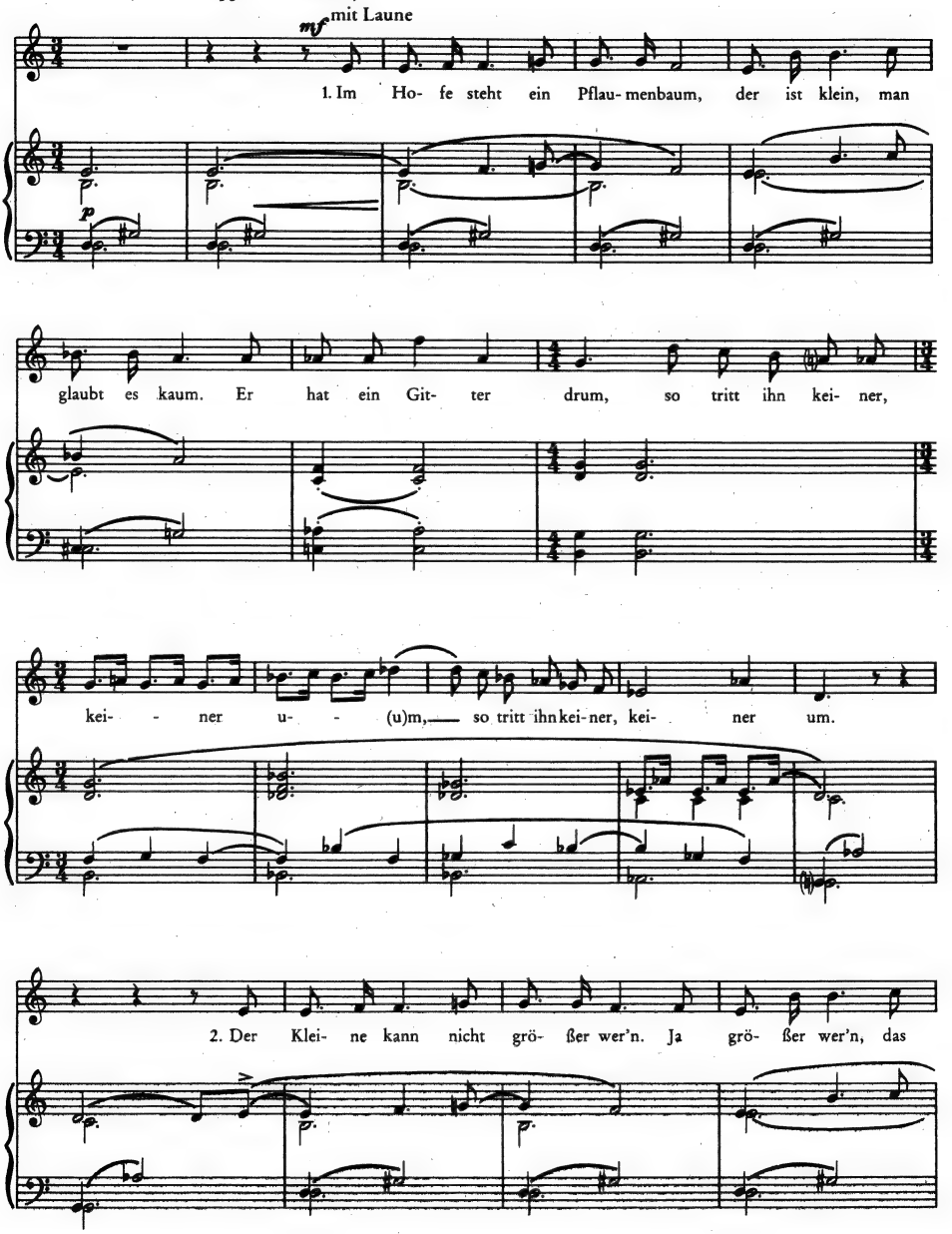

auf den Tisch ha- ben sie's dem Herrn stell'n müs- sen: Sei- ne
fp
Ga- bel ist ihm dar- in stek- ken blie- ben, sein Mes- ser ist ihm
dar- in ab- ge- bro- chen. Ja, ja! Der Sau hat er's
vor- ge- wor- fen, die Sau hat's nicht fres- sen kön- nen, es hat ihr das
Maul zer- ris- sen. ja, ja! Der Herr hat's in die

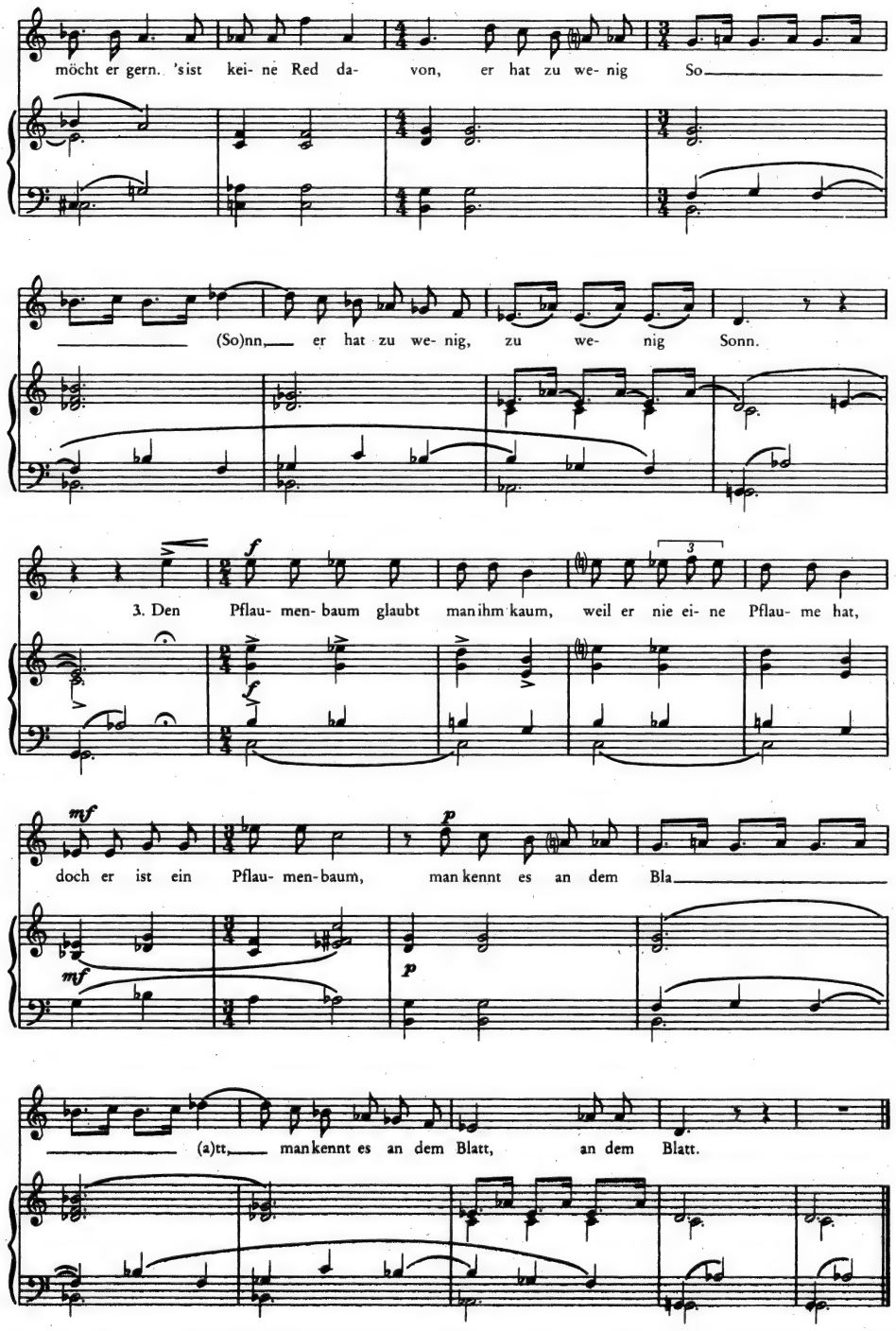

Mühl ge- schmis- sen, ge- sprengt hat's den Mühl- ka- sten. Ja, ja!
Wie sie ganz zu- letzt ist ge- se- hen wor- den, ost- wärts ist sie
pp
los- ge- flo- gen, hin- ter- drein sechs Jun- ge,
ost- wärts mit quong quong. Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

89 Der Pflaumenbaum

Für Michèle und Matthias

Hanns Eisler

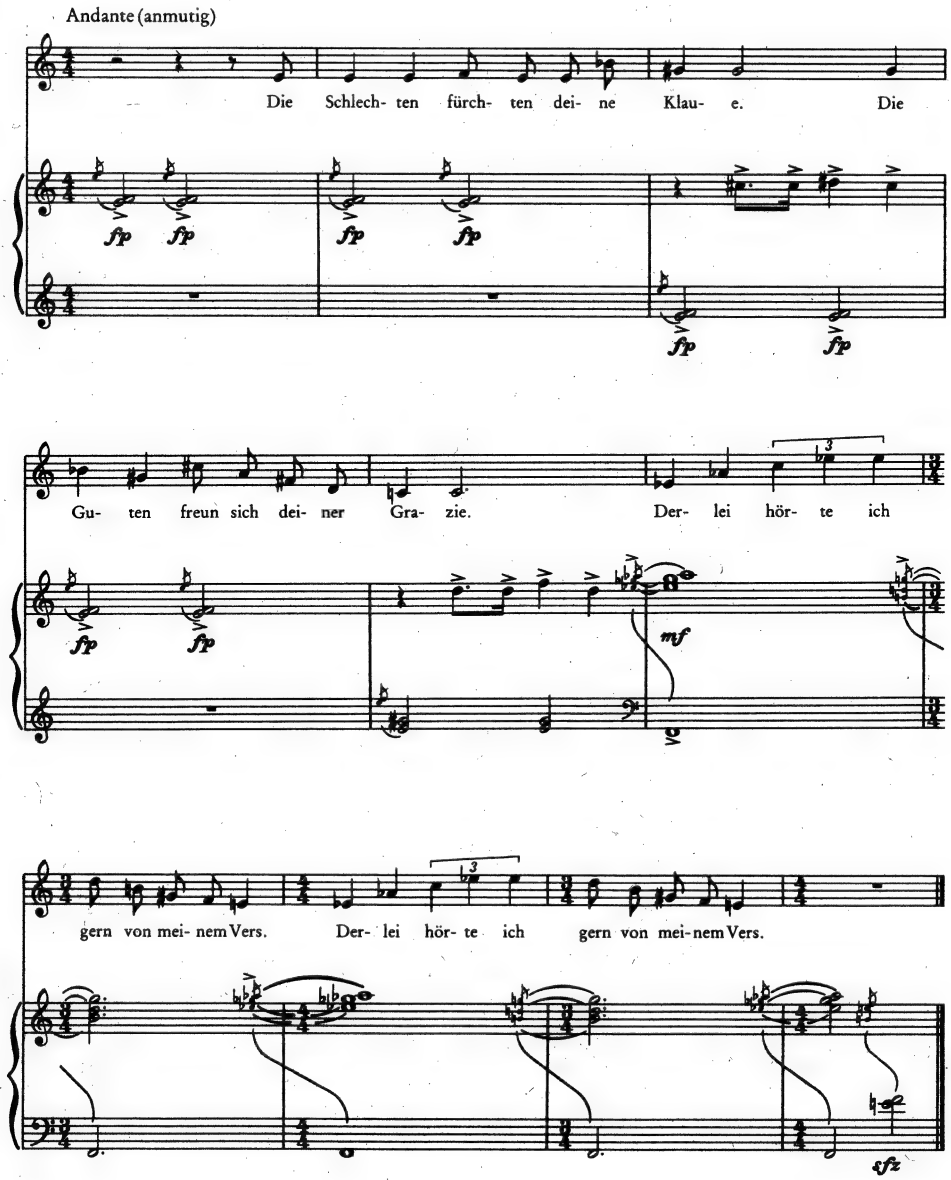



möcht er gern. 'sist kei- ne Red da- von, er hat zu we- nig So
(So)nn, er hat zu we- nig, zu we- nig Sonn.
3. Den Pflau- men- baum glaubt man ihm kaum, weil er nie ei- ne Pflau- me hat,
doch er ist ein Pflau- men- baum, man kennt es an dem Bla
(a)tt, man kennt es an dem Blatt, an dem Blatt.

90 Motto

Auf einen chinesischen Theewurzellöwen

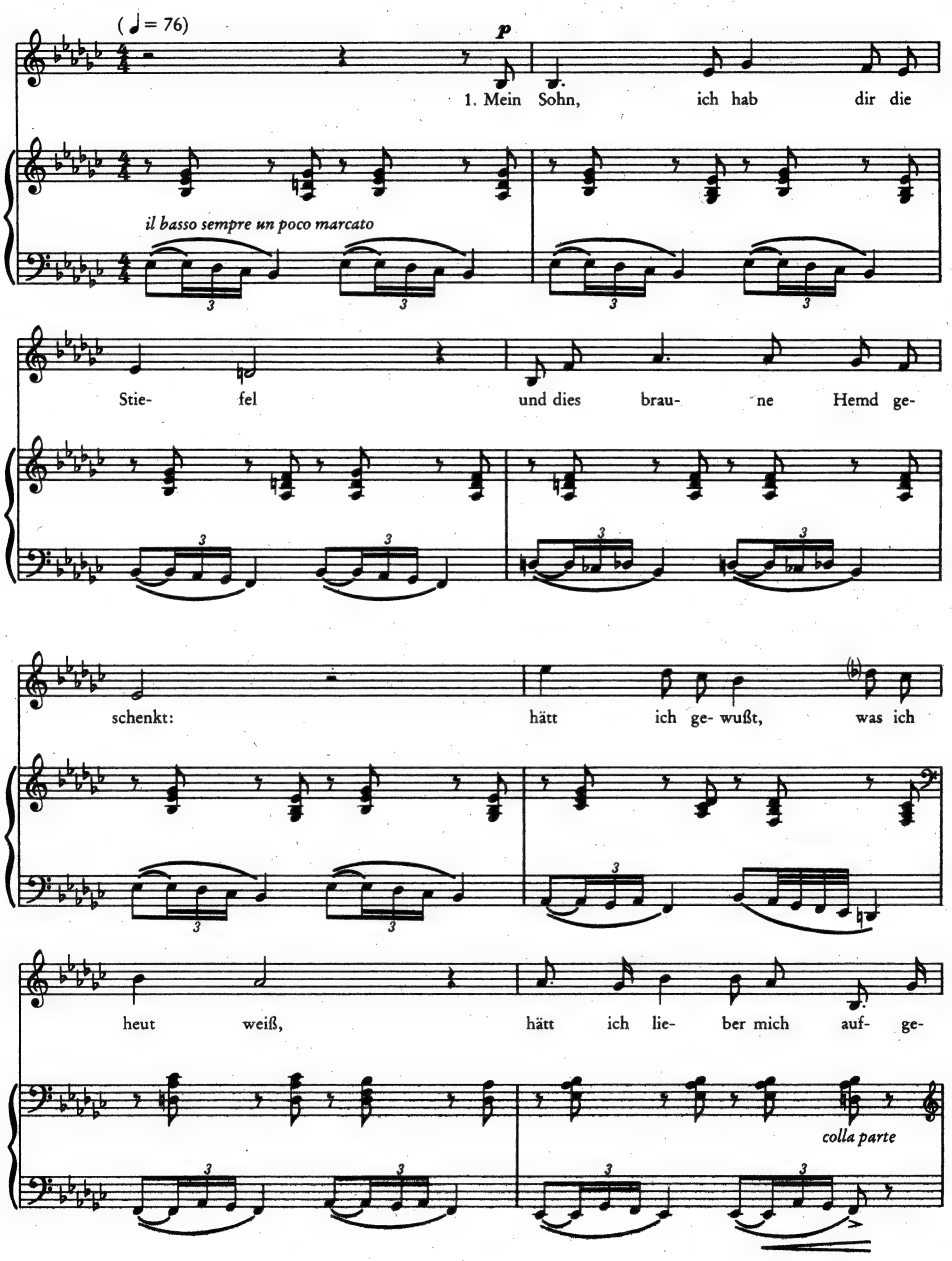
Hanns Eisler

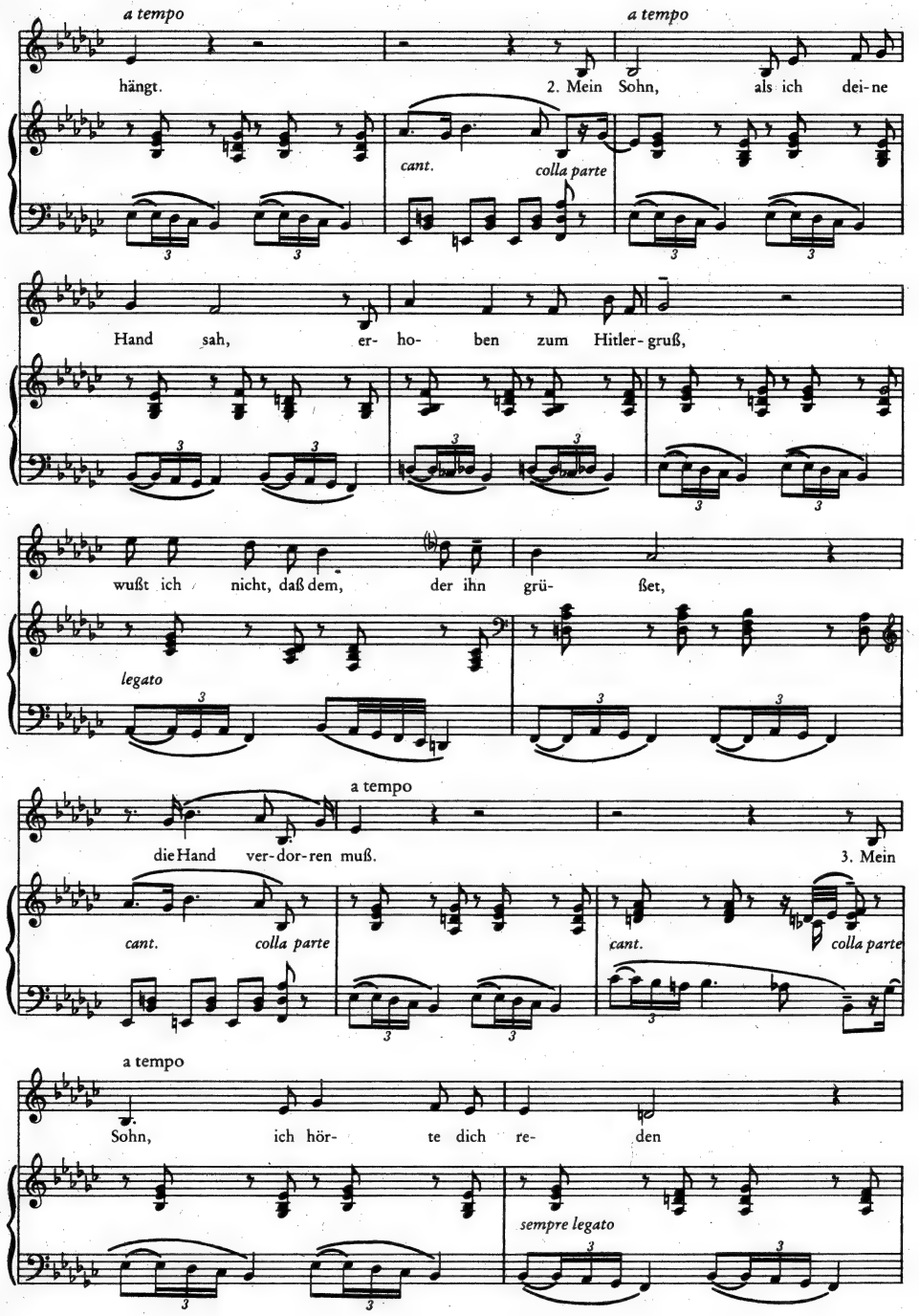


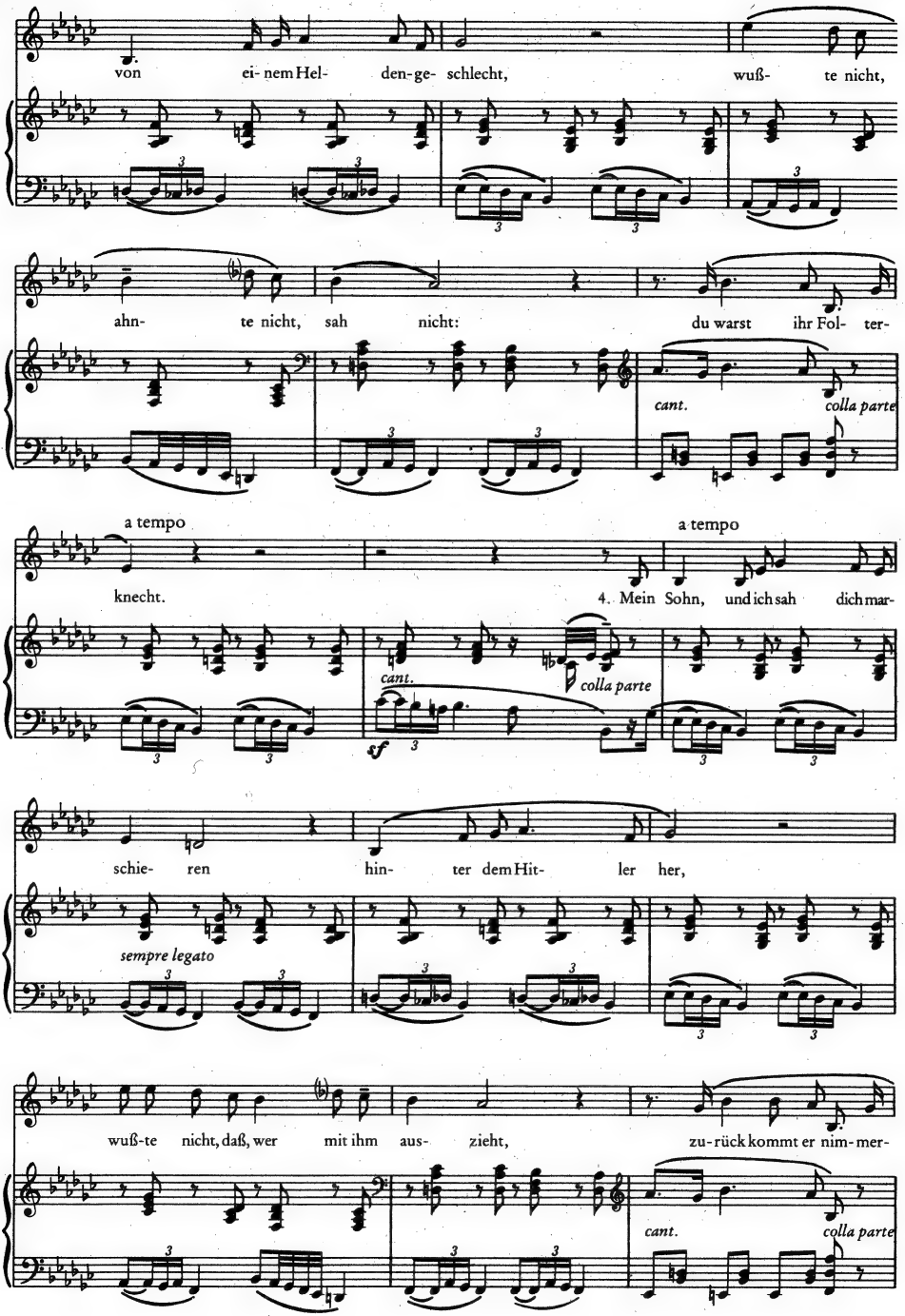
91 Lied einer deutschen Mutter

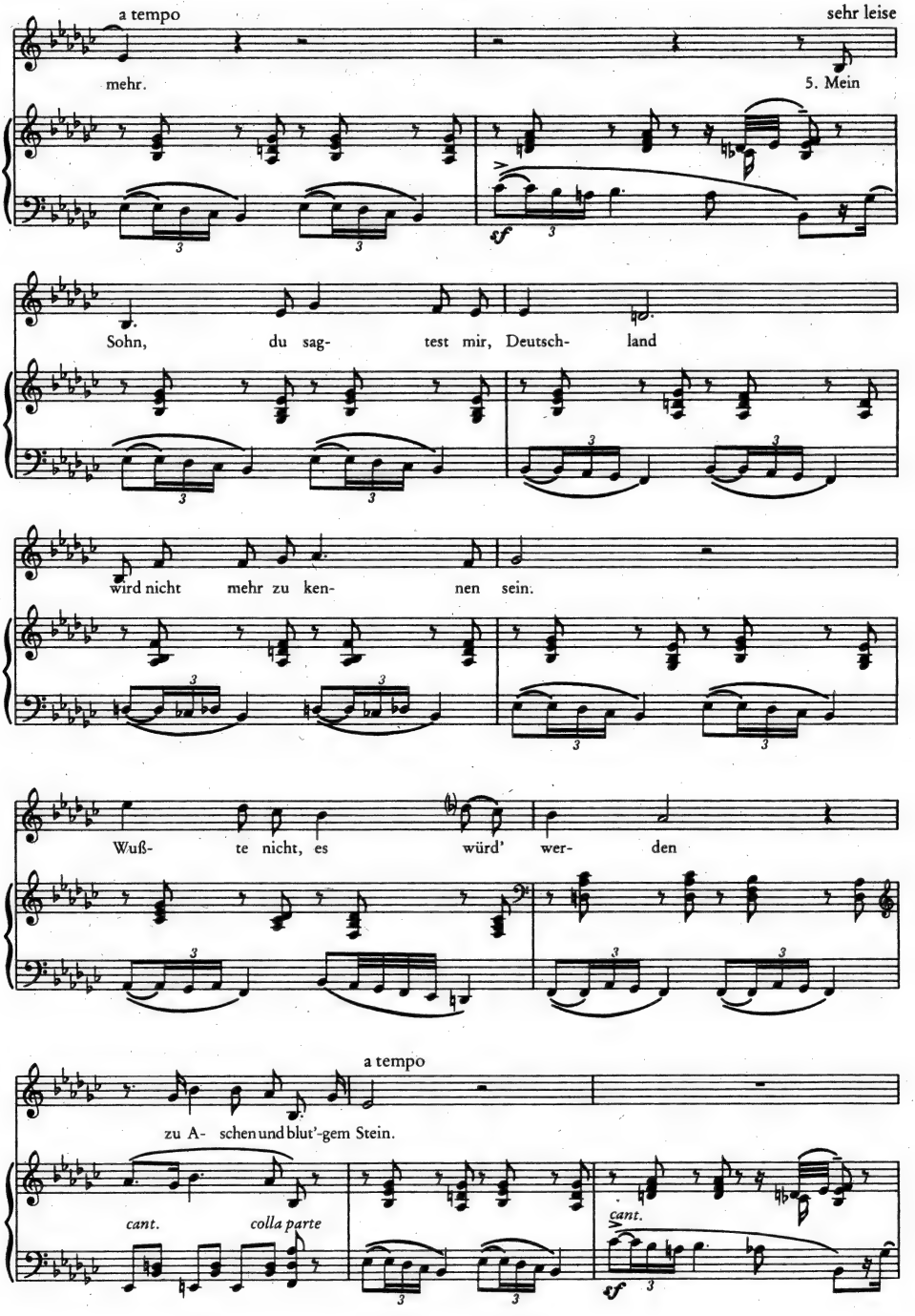
Für Helene Weigel

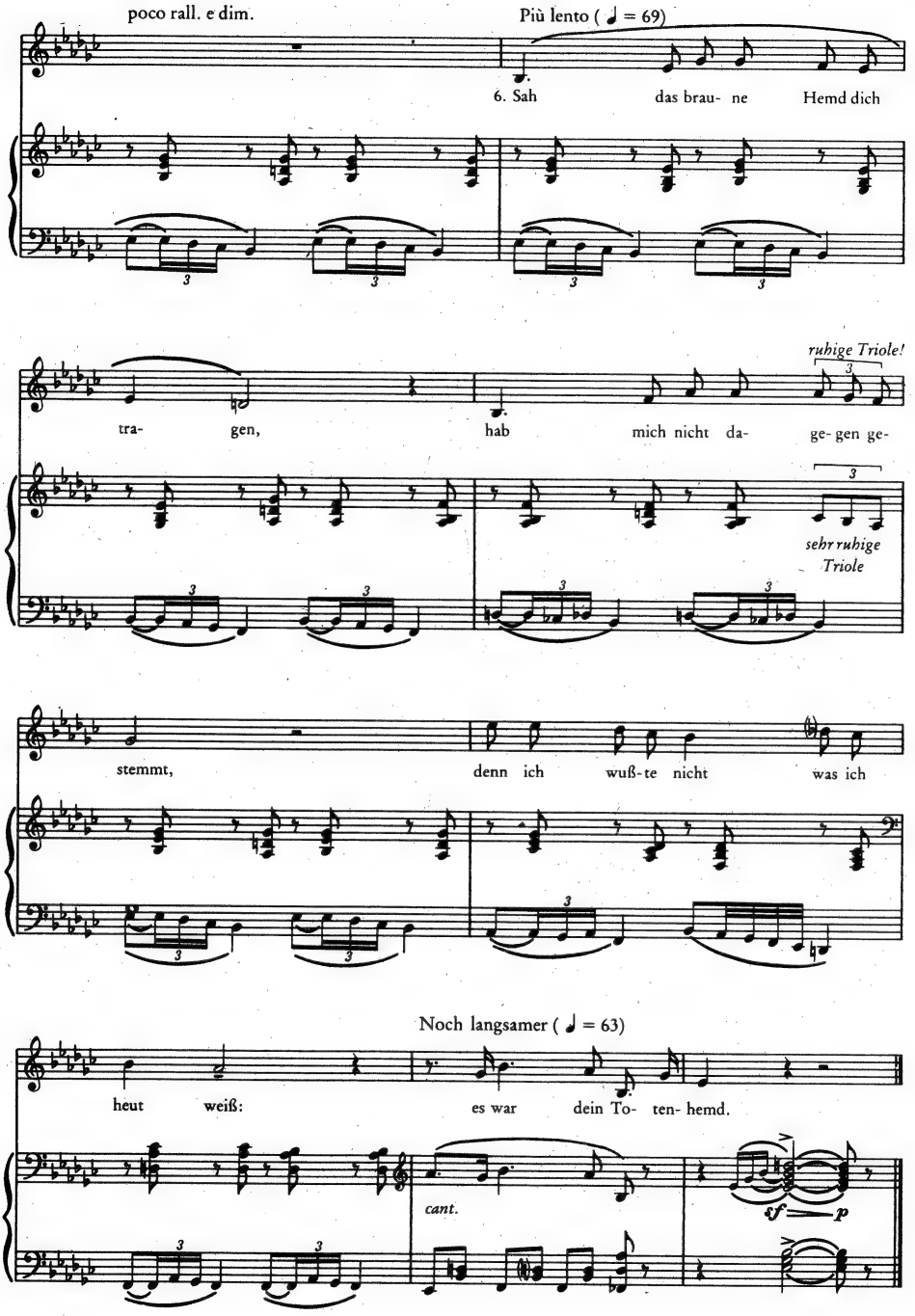
Paul Dessau




a tempo
a tempo
hängt.
2. Mein Sohn, als ich dei-ne
cant.
colla parte
Hand sah, er- ho- ben zum Hitler- gruß,
wußt ich nicht, daß dem, der ihn grü- ßet,
legato
a tempo
die Hand ver-dor-ren muß.
3. Mein
cant.
colla parte
cant.
colla parte
a tempo
Sohn, ich hör- te dich re- den
sempre legato

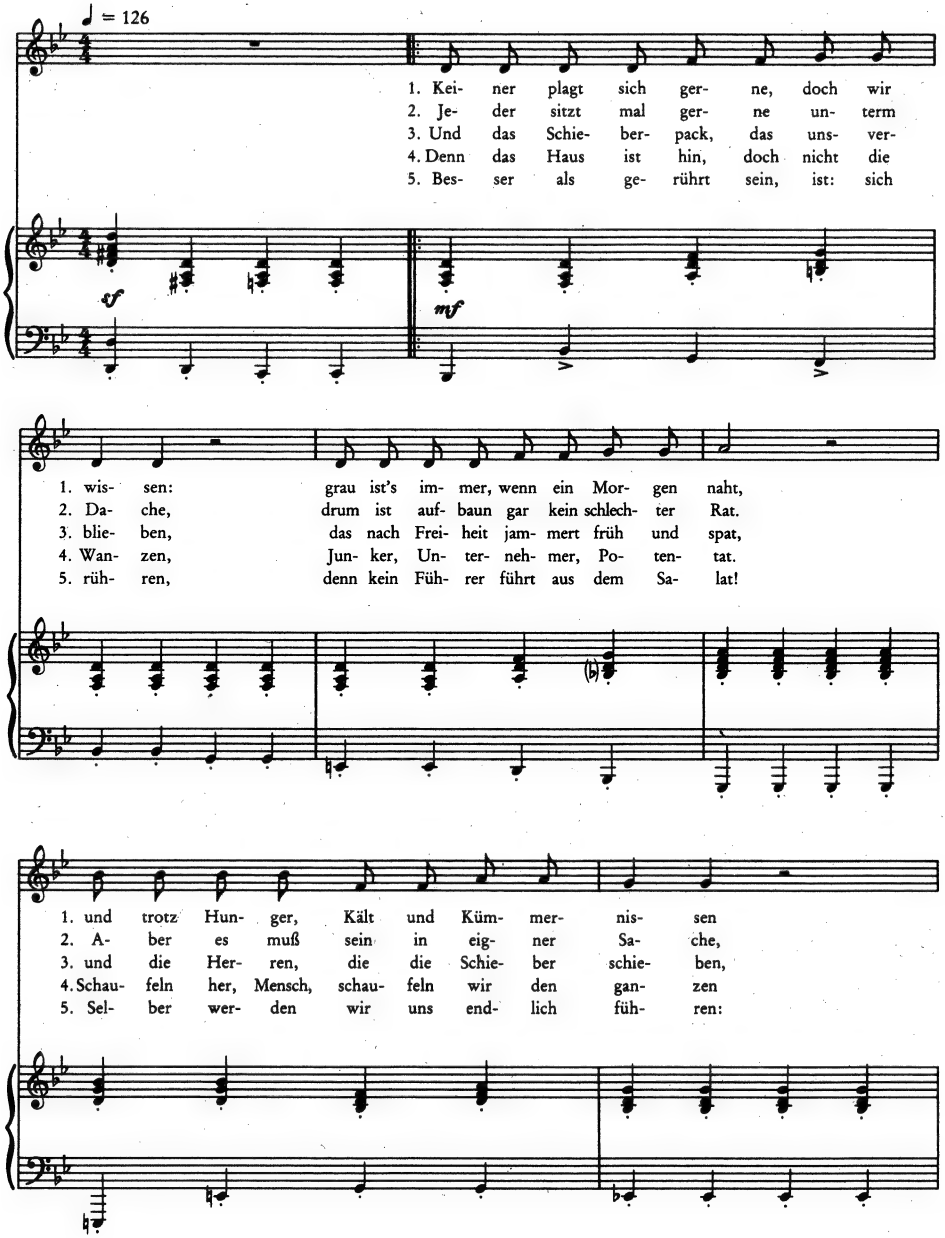

von ei- nem Hel- den- ge- schlecht, wuß- te nicht,
ahn- te nicht, sah nicht: du warst ihr Fol- ter-
cant.
colla parte
a tempo
a tempo
knecht.
4. Mein Sohn, und ich sah dich mar-
cant.
colla parte
sf
schie- ren hin- ter dem Hit- ler her,
sempre legato
wuß-te nicht, daß, wer mit ihm aus- zieht, zu-rück kommt er nim-mer-
cant.
colla parte

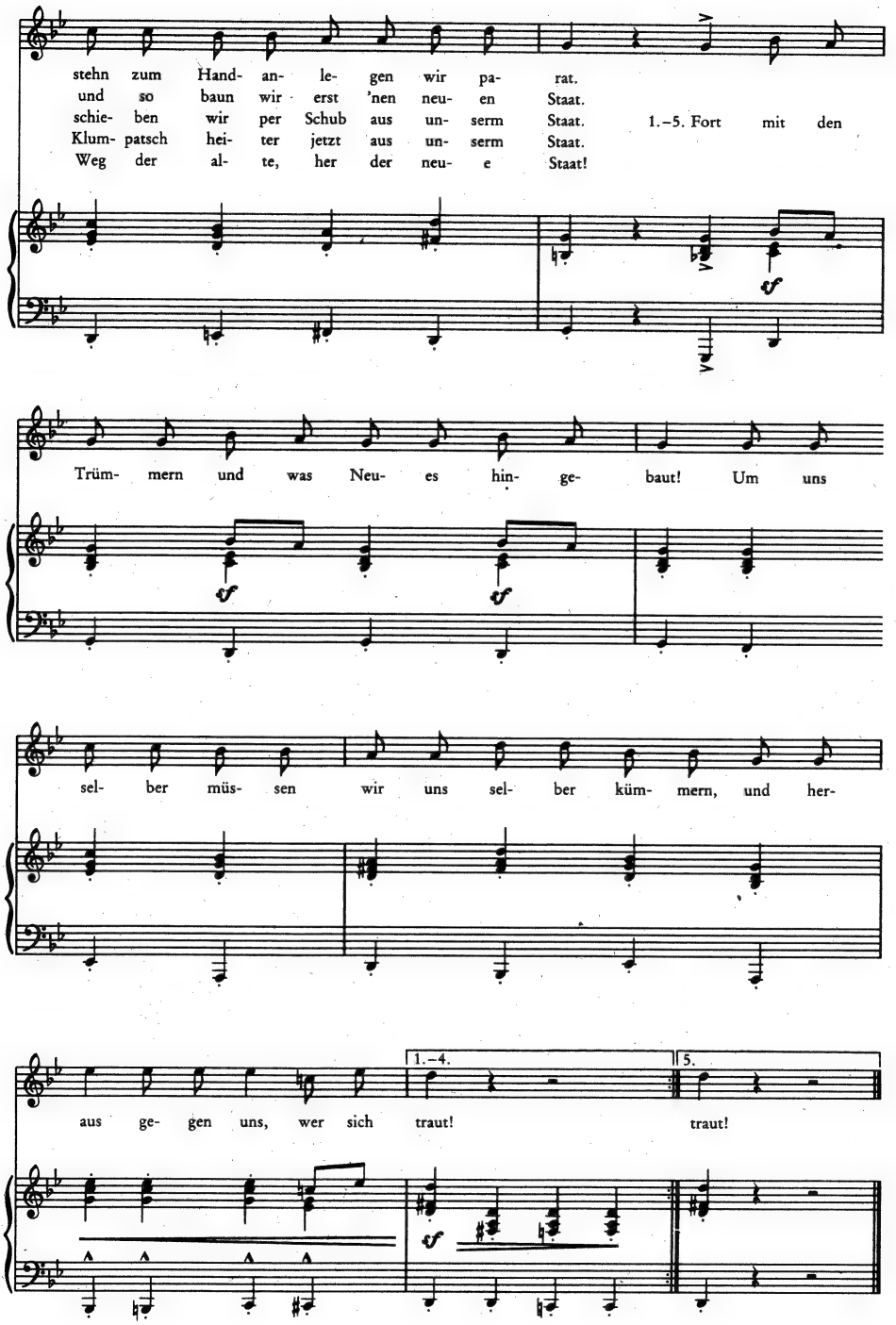

a tempo
sehr leise
mehr.
5. Mein
Sohn, du sag- test mir, Deutsch- land
wird nicht mehr zu ken- nen sein.
Wuß- te nicht, es würd' wer- den
a tempo
zu A- schen und blut'-gem Stein.
cant.
colla parte
cant.


poco rall. e dim.
Più lento (♩ = 69)
6. Sah das brau- ne Hemd dich
ruhige Triole!
tra- gen, hab mich nicht da- ge- gen ge-
sehr ruhige Triole
stemmt, denn ich wuß-te nicht was ich
Noch langsamer (♩ = 63)
heut weiß: es war dein To- ten- hemd.
cant.
sf p

92 Aufbaulied der FDJ

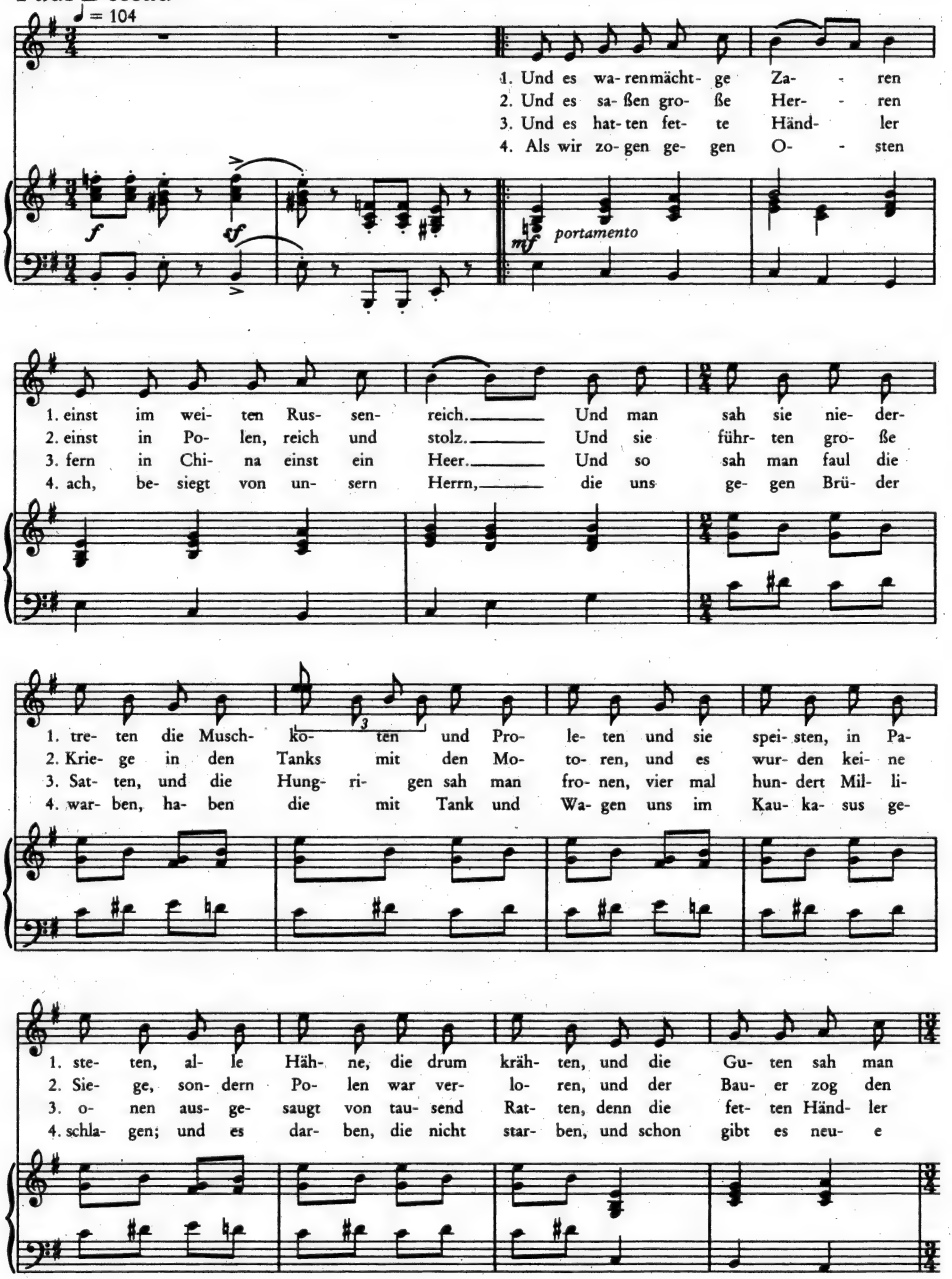
Paul Dessau

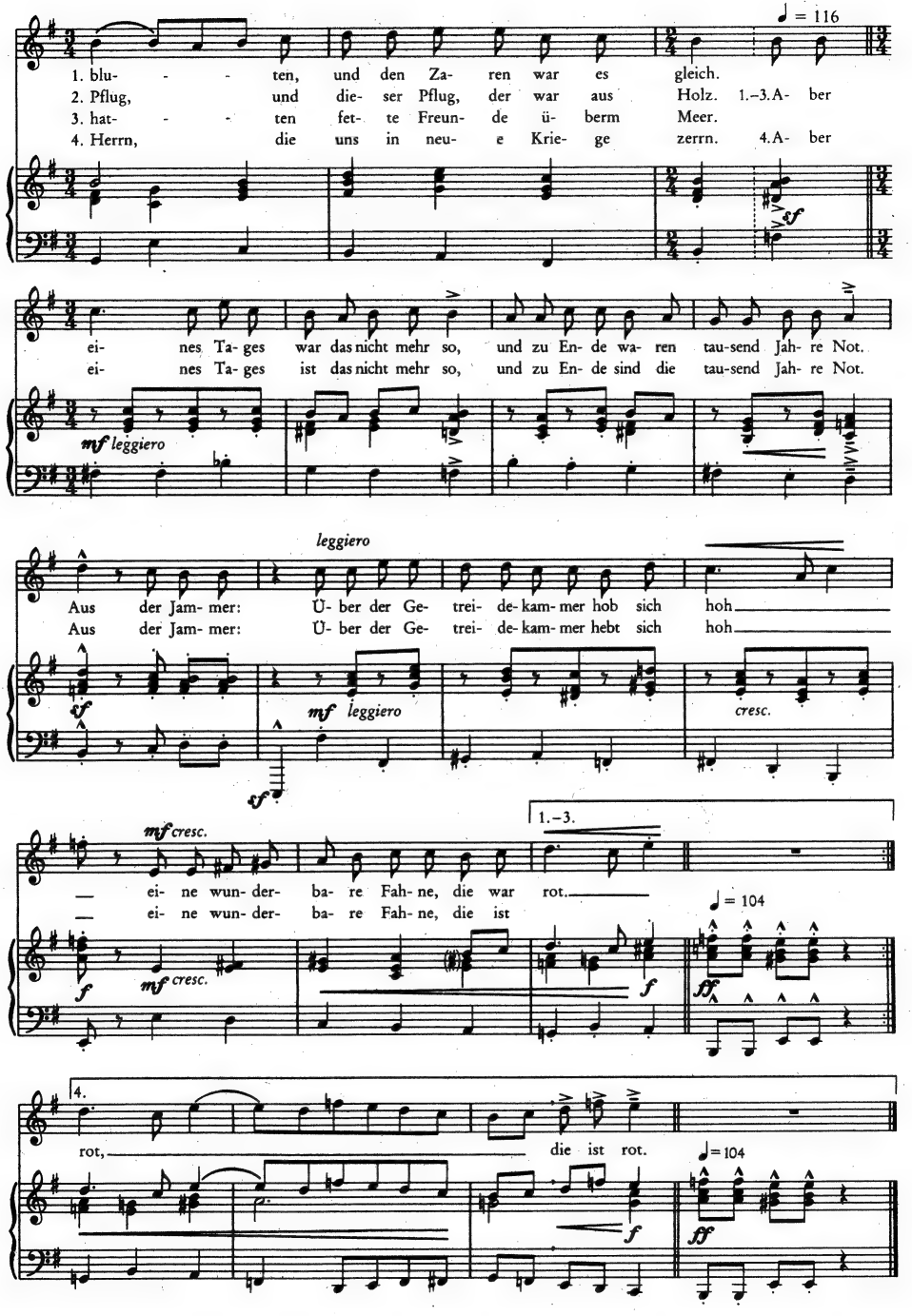



stehn zum Hand- an- le- gen wir pa- rat.
und so baun wir erst 'nen neu- en Staat.
schie- ben wir per Schub aus un- serm Staat.
Klum- patsch hei- ter jetzt aus un- serm Staat.
Weg der al- te, her der neu- e Staat!
1.–5. Fort mit den
Trüm- mern und was Neu- es hin- ge- baut! Um uns
sel- ber müs- sen wir uns sel- ber küm- mern, und her-
1.–4.
5.
aus ge- gen uns, wer sich traut!
traut!

93 Zukunftslied

Paul Dessau

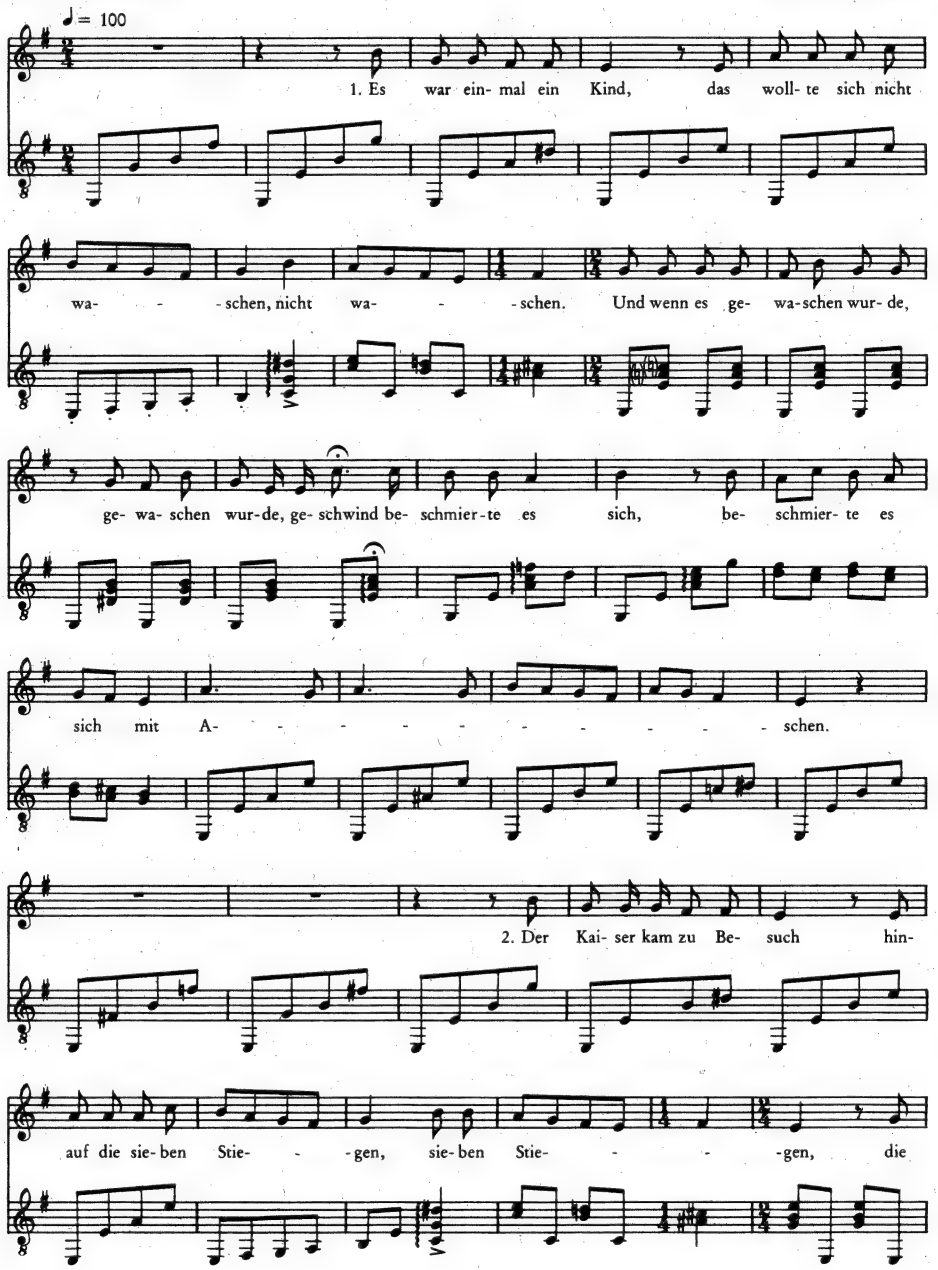


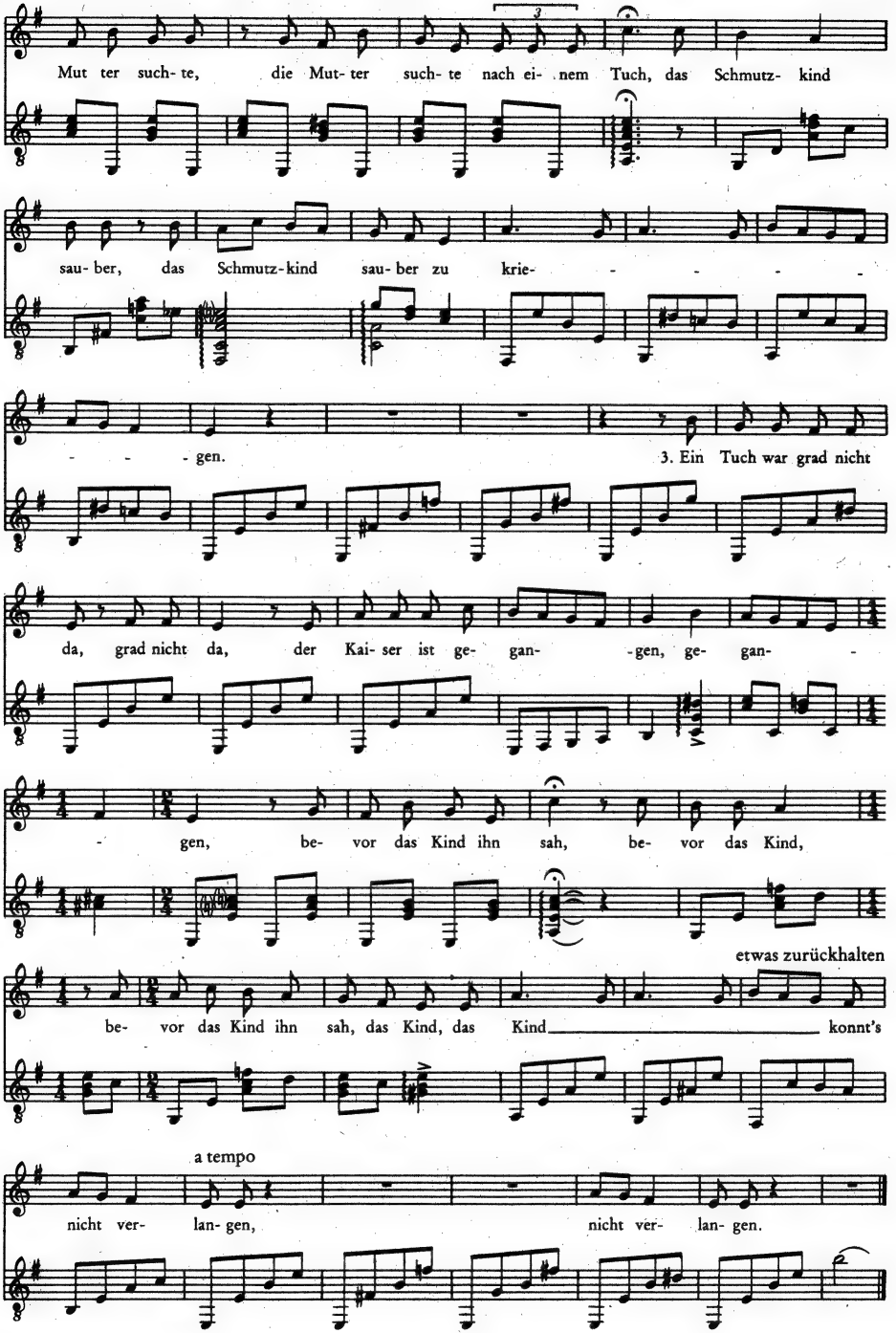

♩ = 116
1. blu- - - ten, und den Za- ren war es gleich.
2. Pflug, und die- ser Pflug, der war aus Holz. 1.–3.A- ber
3. hat- - - ten fet- te Freun- de ü- berm Meer.
4. Herrn, die uns in neu- e Krie- ge zerrn. 4.A- ber
sf
ei- nes Ta- ges war das nicht mehr so, und zu En- de wa- ren tau-send Jah- re Not.
ei- nes Ta- ges ist das nicht mehr so, und zu En- de sind die tau-send Jah- re Not.
mf leggiero
leggiero
Aus der Jam- mer: Ü- ber der Ge- trei- de- kam- mer hob sich hoh
Aus der Jam- mer: Ü- ber der Ge- trei- de- kam- mer hebt sich hoh
sf
mf leggiero
cresc.
sf
1.–3.
mf cresc.
— ei- ne wun- der- ba- re Fah- ne, die war rot.
— ei- ne wun- der- ba- re Fah- ne, die ist
♩ = 104
f
mf cresc.
f
ff
4.
rot, die ist rot.
♩ = 104
f
ff

94 Vom Kind, das sich nicht waschen wollte

Paul Dessau

Für Mike und Katinka

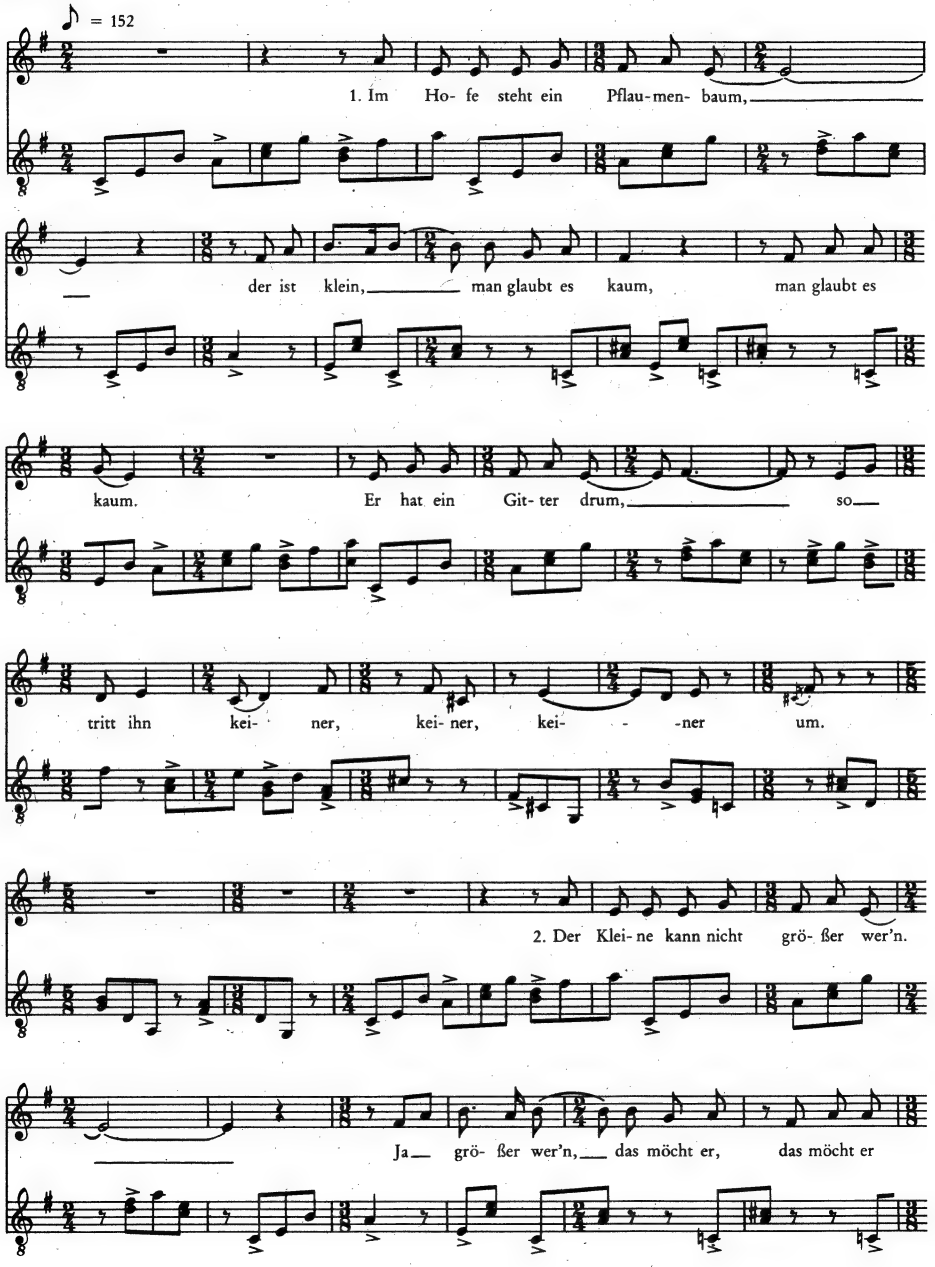


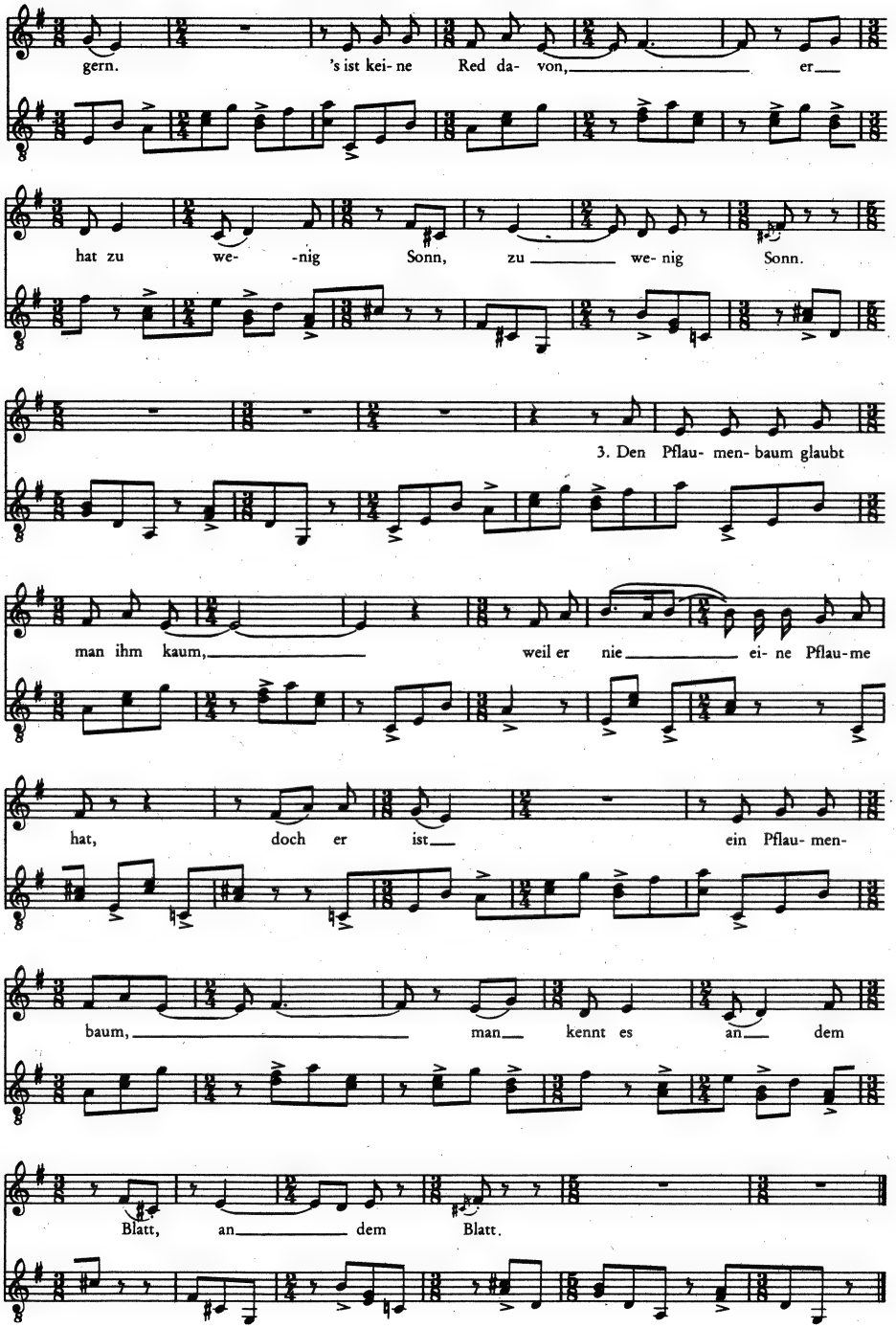

Mut ter such- te, die Mut- ter such- te nach ei- nem Tuch, das Schmutz- kind
sau- ber, das Schmutz-kind sau- ber zu krie- - - - -
- - - gen.
3. Ein Tuch war grad nicht
da, grad nicht da, der Kai- ser ist ge- gan- -gen, ge- gan-
- gen, be- vor das Kind ihn sah, be- vor das Kind,
etwas zurückhalten
be- vor das Kind ihn sah, das Kind, das Kind konnt's
a tempo
nicht ver- lan- gen, nicht ver- lan- gen.

95 Der Pflaumenbaum

Für Mike und Katinka

Paul Dessau

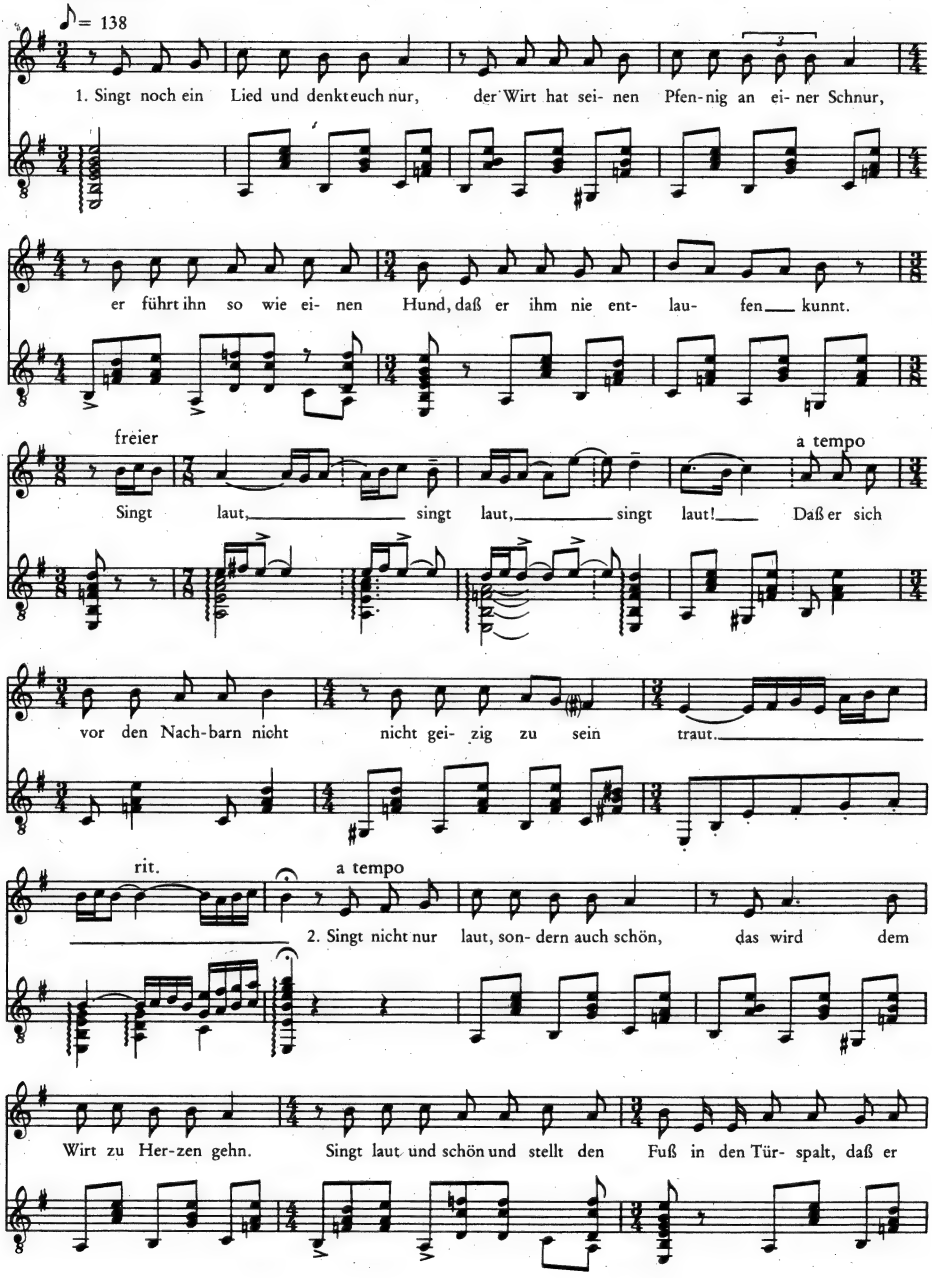


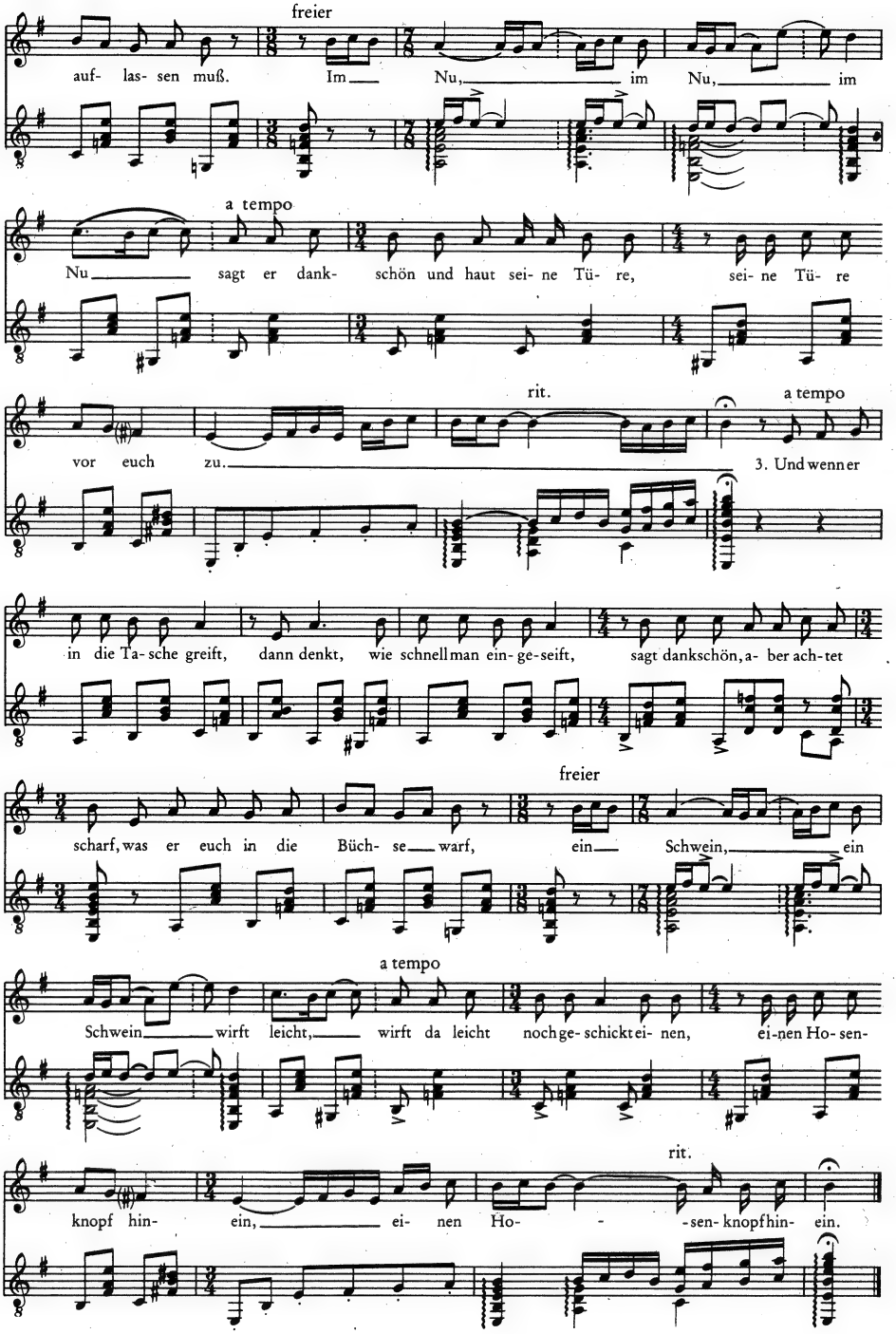

gern. 's ist kei- ne Red da- von, er
hat zu we- -nig Sonn, zu we- nig Sonn.
3. Den Pflau- men- baum glaubt
man ihm kaum, weil er nie ei- ne Pflau-me
hat, doch er ist ein Pflau- men-
baum, man kennt es an dem
Blatt, an dem Blatt.

96 Kleines Bettellied

Für Mike und Katinka

Paul Dessau

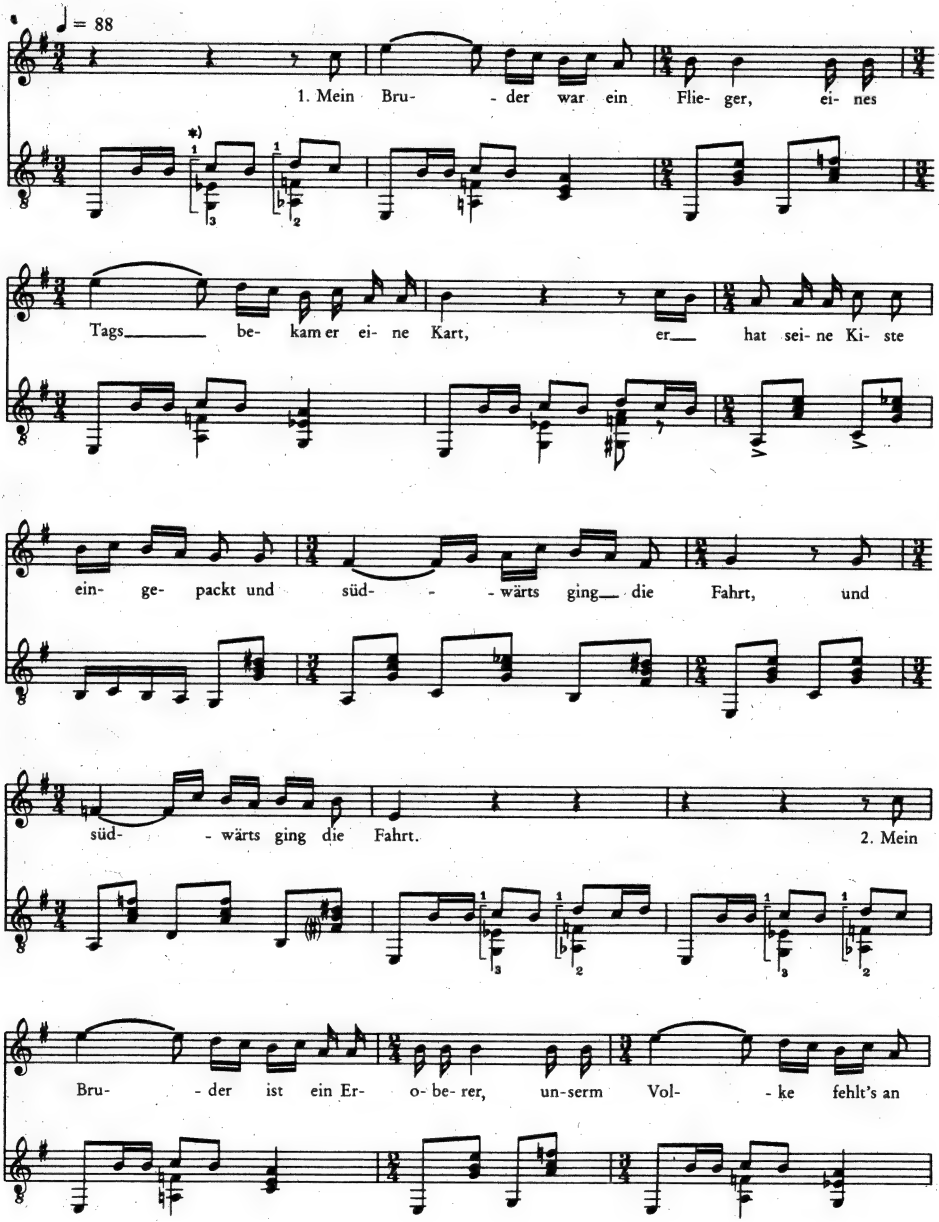



freier
auf- las- sen muß. Im Nu, im Nu, im
a tempo
Nu sagt er dank- schön und haut sei- ne Tü- re, sei- ne Tü- re
rit.
a tempo
vor euch zu.
3. Und wenn er
in die Ta- sche greift, dann denkt, wie schnell man ein- ge- seift, sagt dankschön, a- ber ach- tet
freier
scharf, was er euch in die Büch- se warf, ein Schwein, ein
a tempo
Schwein wirft leicht, wirft da leicht noch ge- schickt ei- nen, ei- nen Ho- sen-
rit.
knopf hin- ein, ei- nen Ho- -sen- knopf hin- ein.

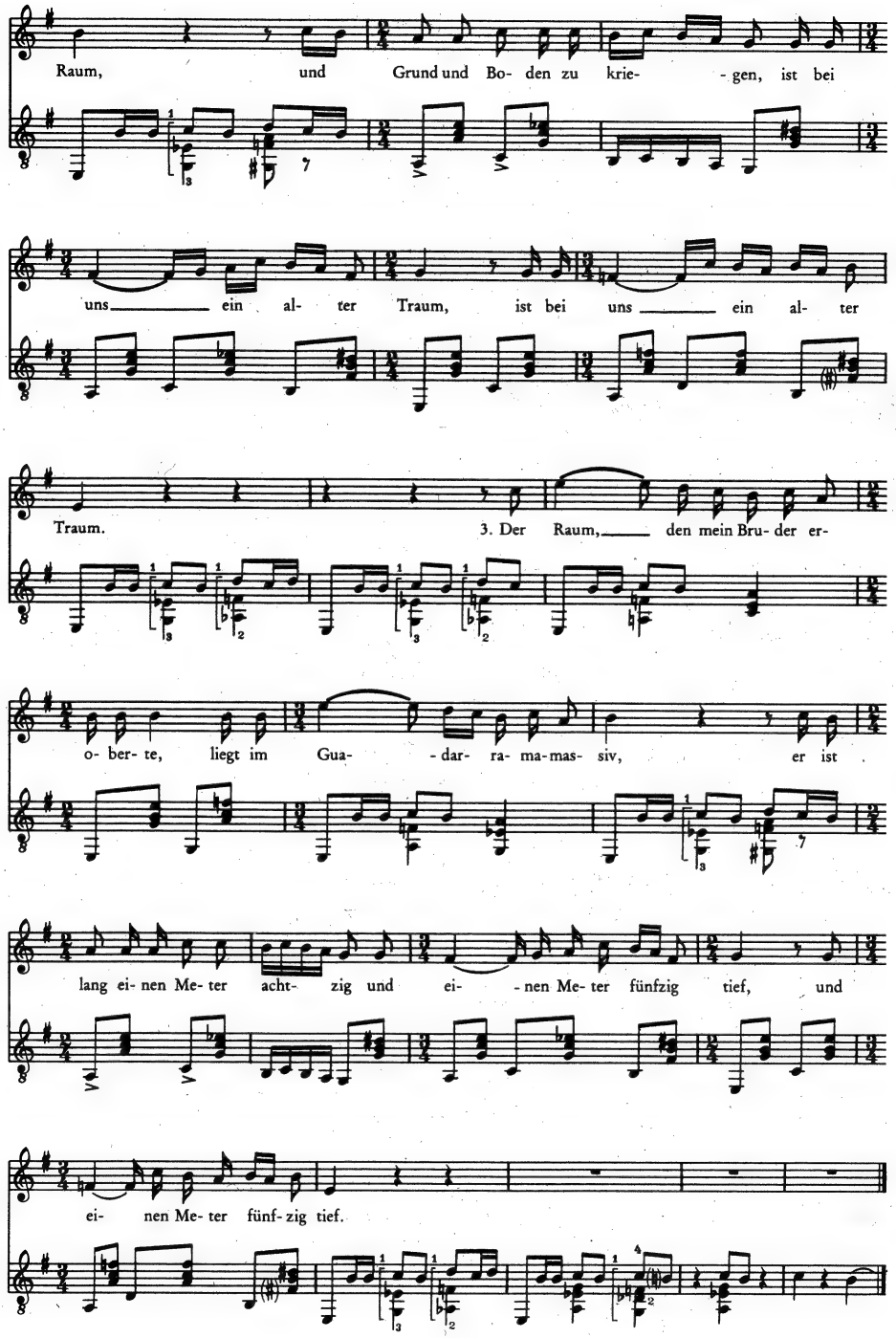
97 Mein Bruder war ein Flieger

Für Mike und Katinka

Paul Dessau



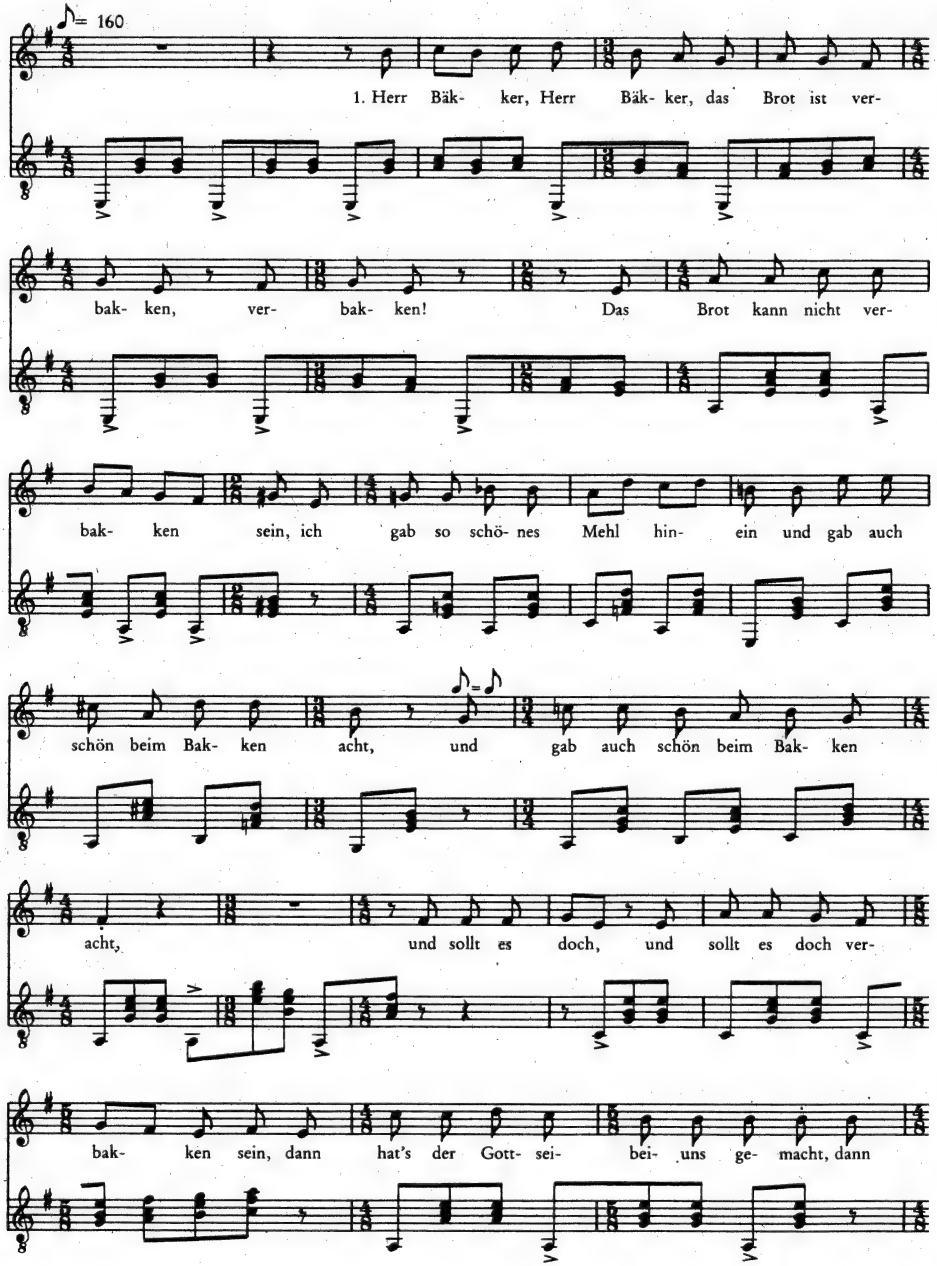
*) Die Fingersätze beziehen sich auf die Gitarre.

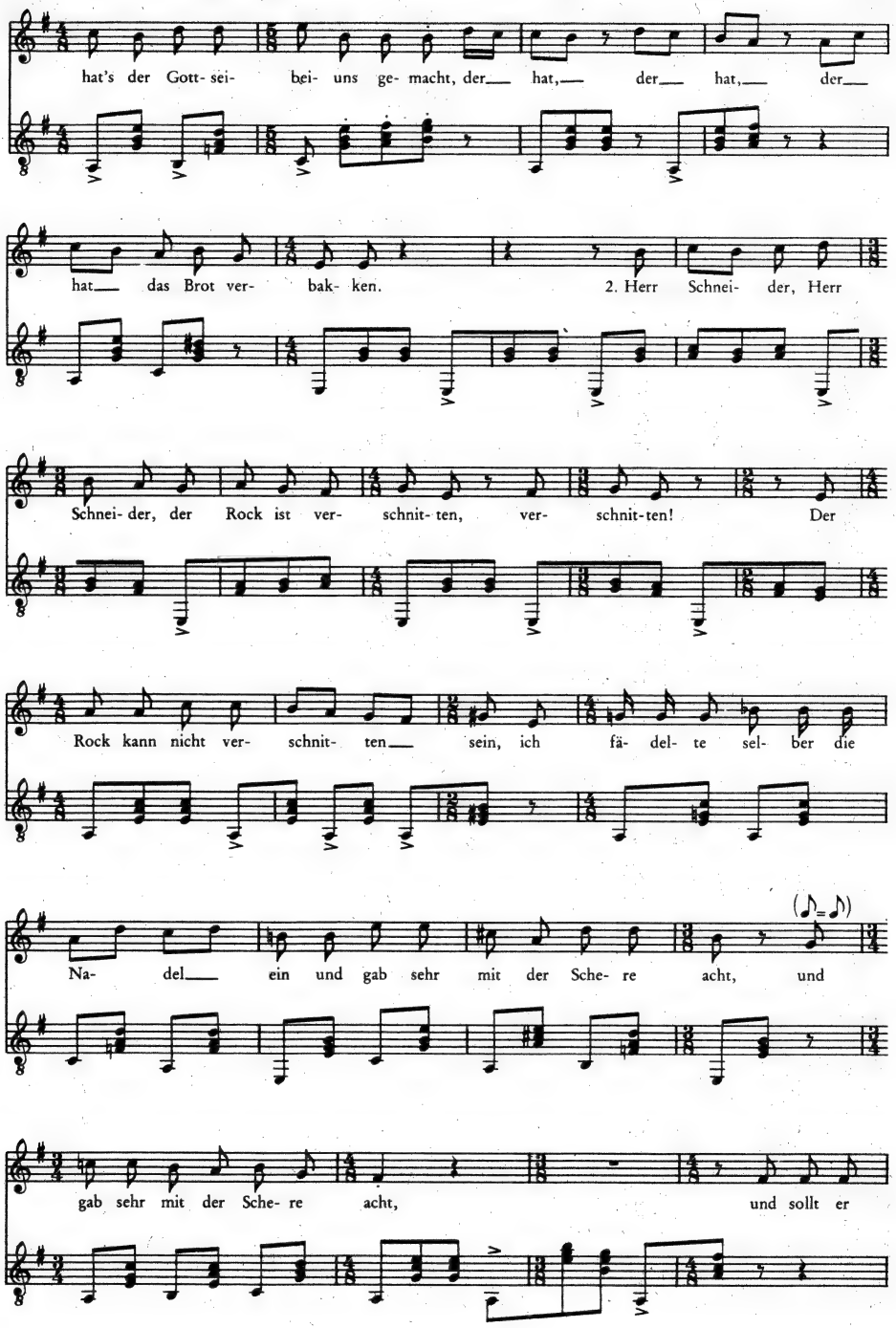

Raum, und Grund und Bo- den zu krie- - gen, ist bei
uns ein al- ter Traum, ist bei uns ein al- ter
Traum. 3. Der Raum, den mein Bru- der er-
o- ber- te, liegt im Gua- - dar- ra- ma-mas- siv, er ist
lang ei- nen Me- ter acht- zig und ei- - nen Me- ter fünfzig tief, und
ei- nen Me- ter fünf- zig tief.

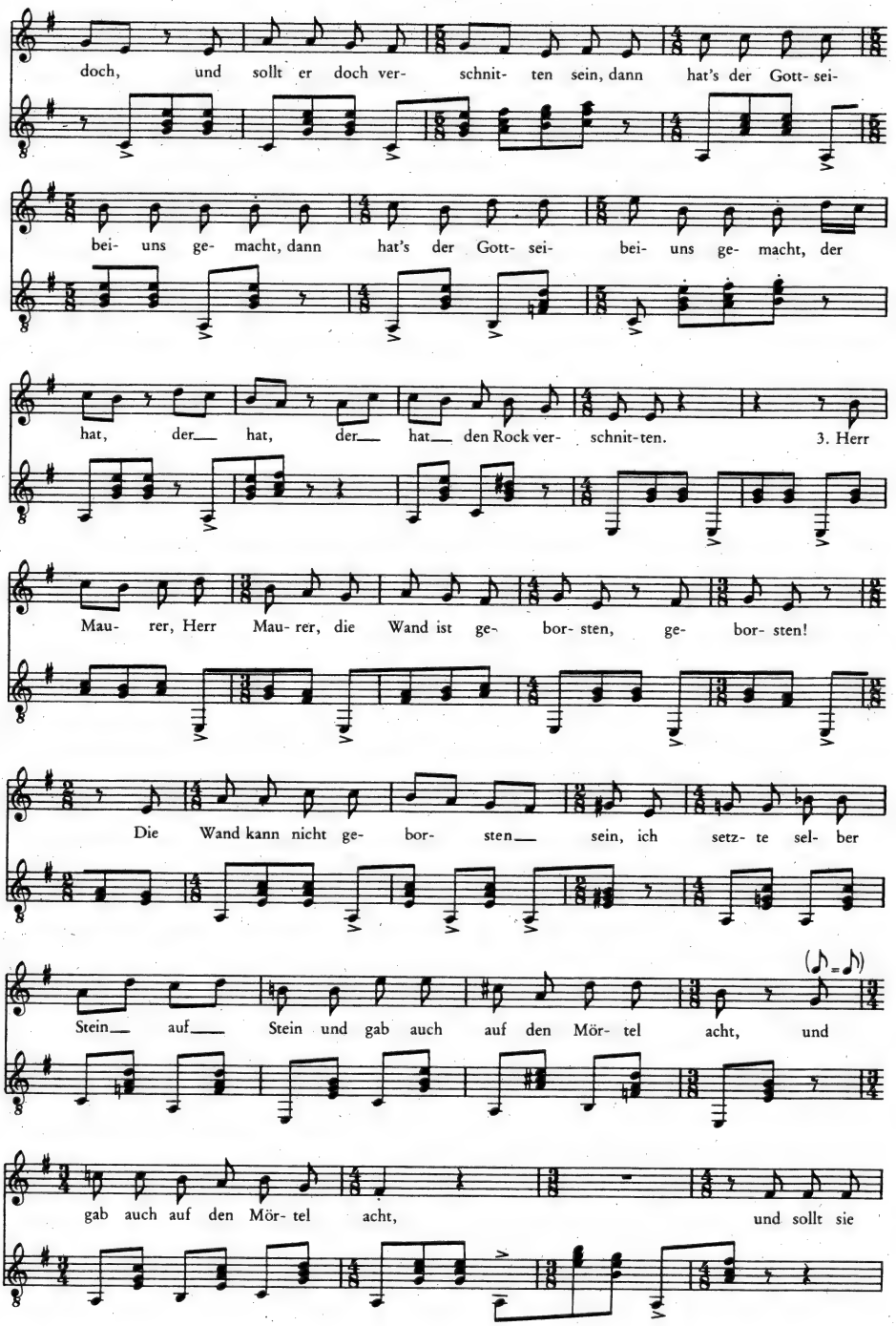
98 Der Gottseibeiuns

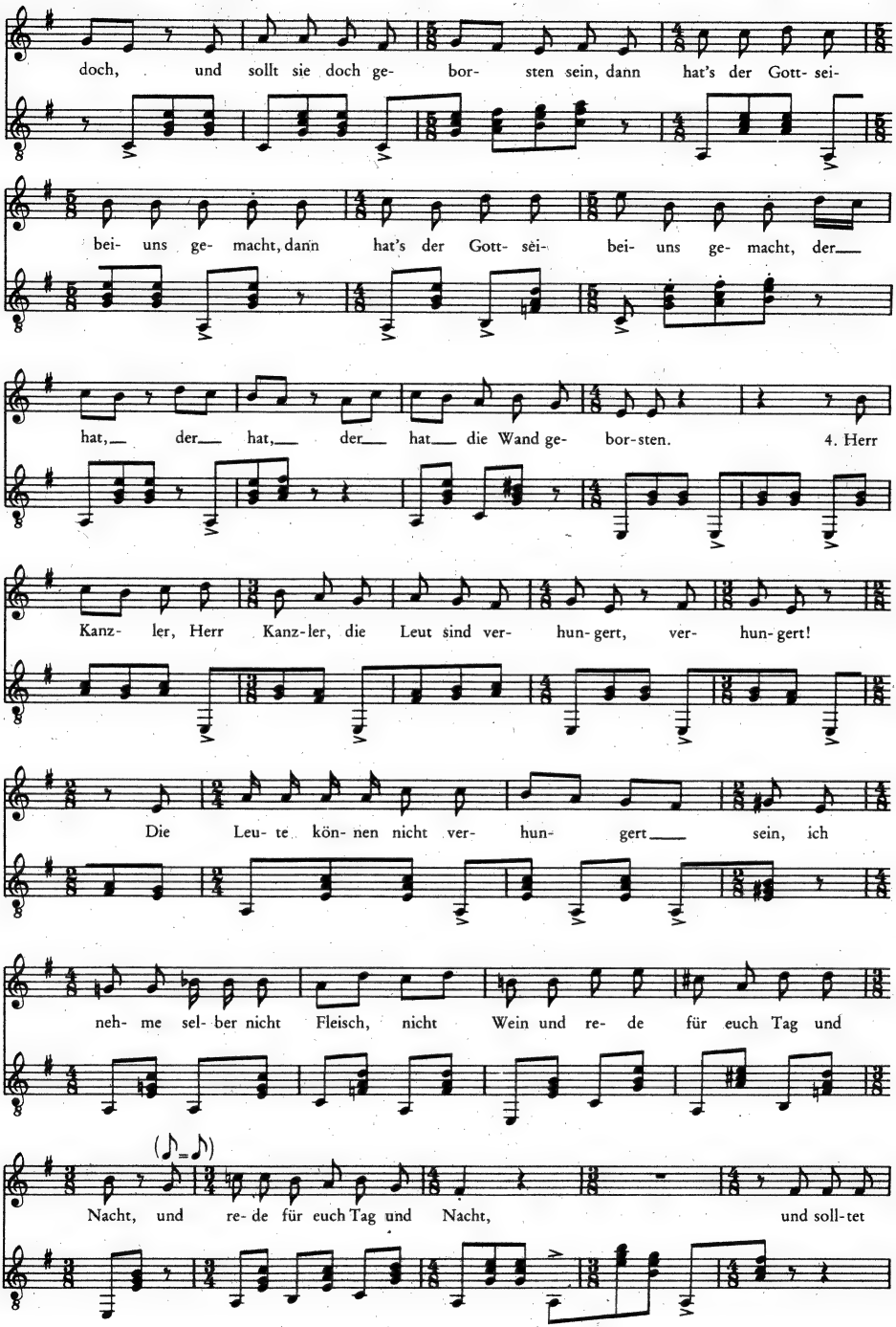
Für Mike und Katinka

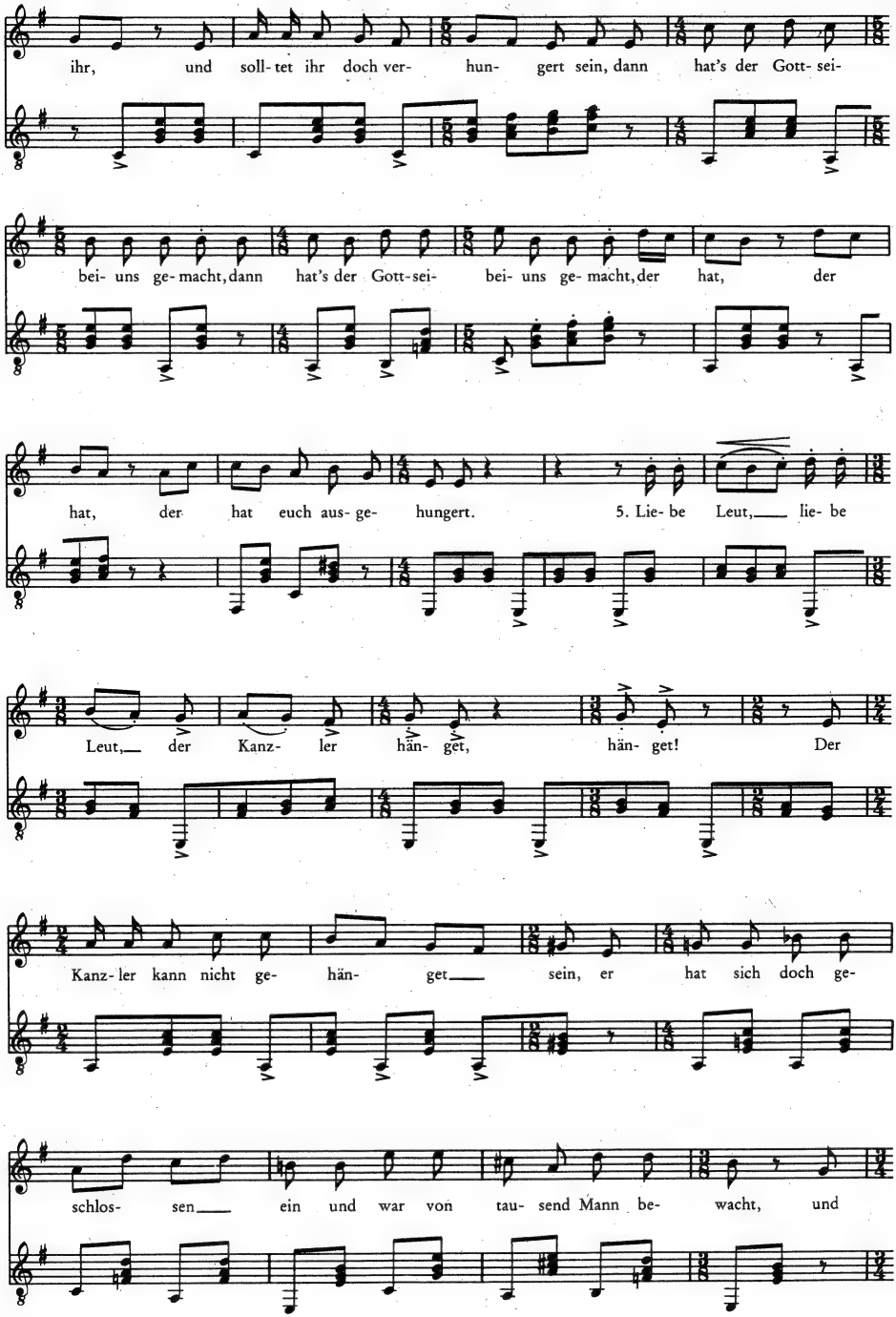
Paul Dessau

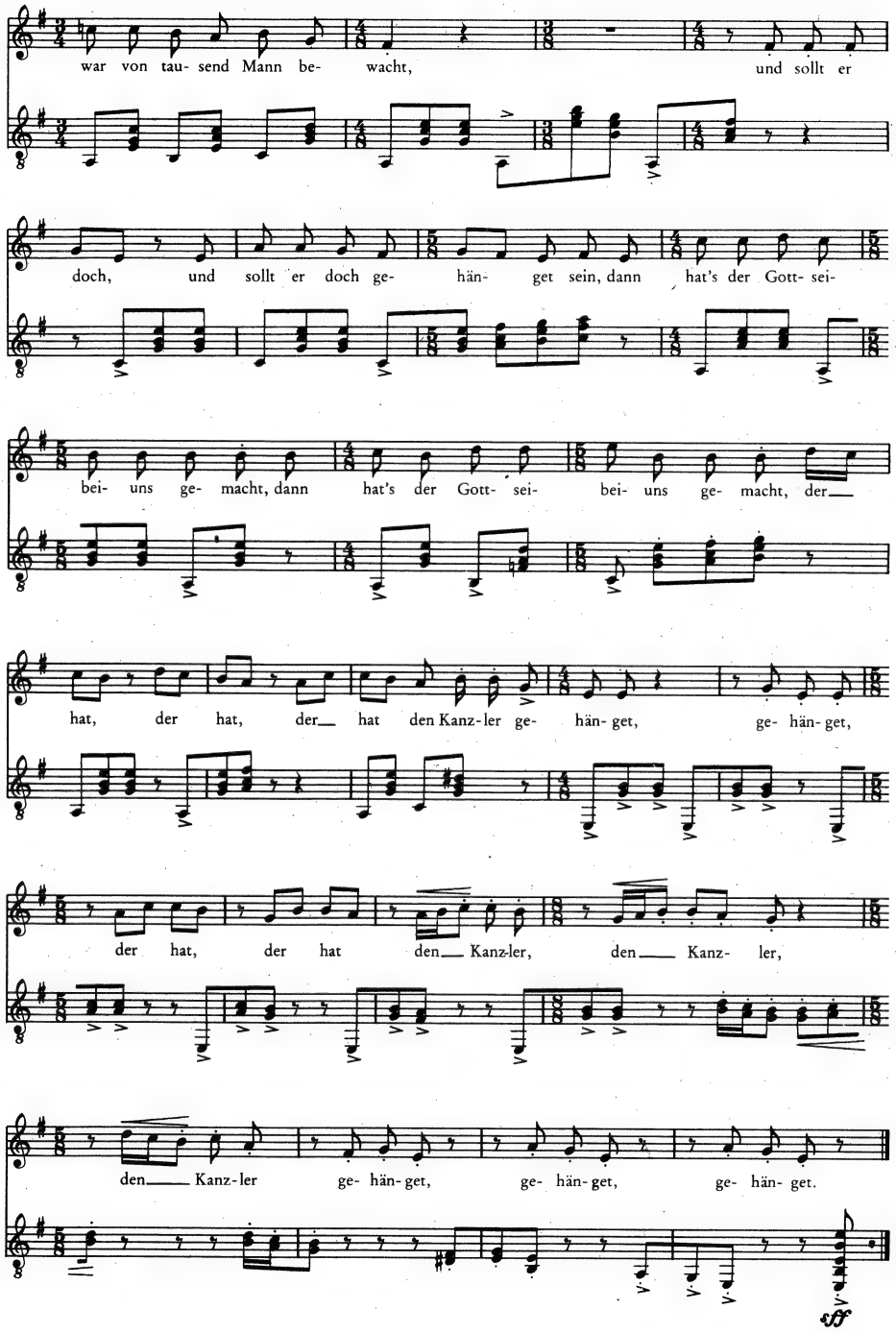



hat's der Gott- sei- bei- uns ge- macht, der hat, der hat, der
hat das Brot ver- bak- ken. 2. Herr Schnei- der, Herr
Schnei- der, der Rock ist ver- schnit- ten, ver- schnit-ten! Der
Rock kann nicht ver- schnit- ten sein, ich fä- del- te sel- ber die
Na- del ein und gab sehr mit der Sche- re acht, und
gab sehr mit der Sche- re acht, und sollt er


doch, und sollt er doch ver- schnit- ten sein, dann hat's der Gott- sei-
bei- uns ge- macht, dann hat's der Gott- sei- bei- uns ge- macht, der
hat, der hat, der hat den Rock ver- schnit-ten.
3. Herr
Mau- rer, Herr Mau- rer, die Wand ist ge- bor- sten, ge- bor- sten!
Die Wand kann nicht ge- bor- sten sein, ich setz- te sel- ber
Stein auf Stein und gab auch auf den Mör- tel acht, und
gab auch auf den Mör- tel acht, und sollt sie

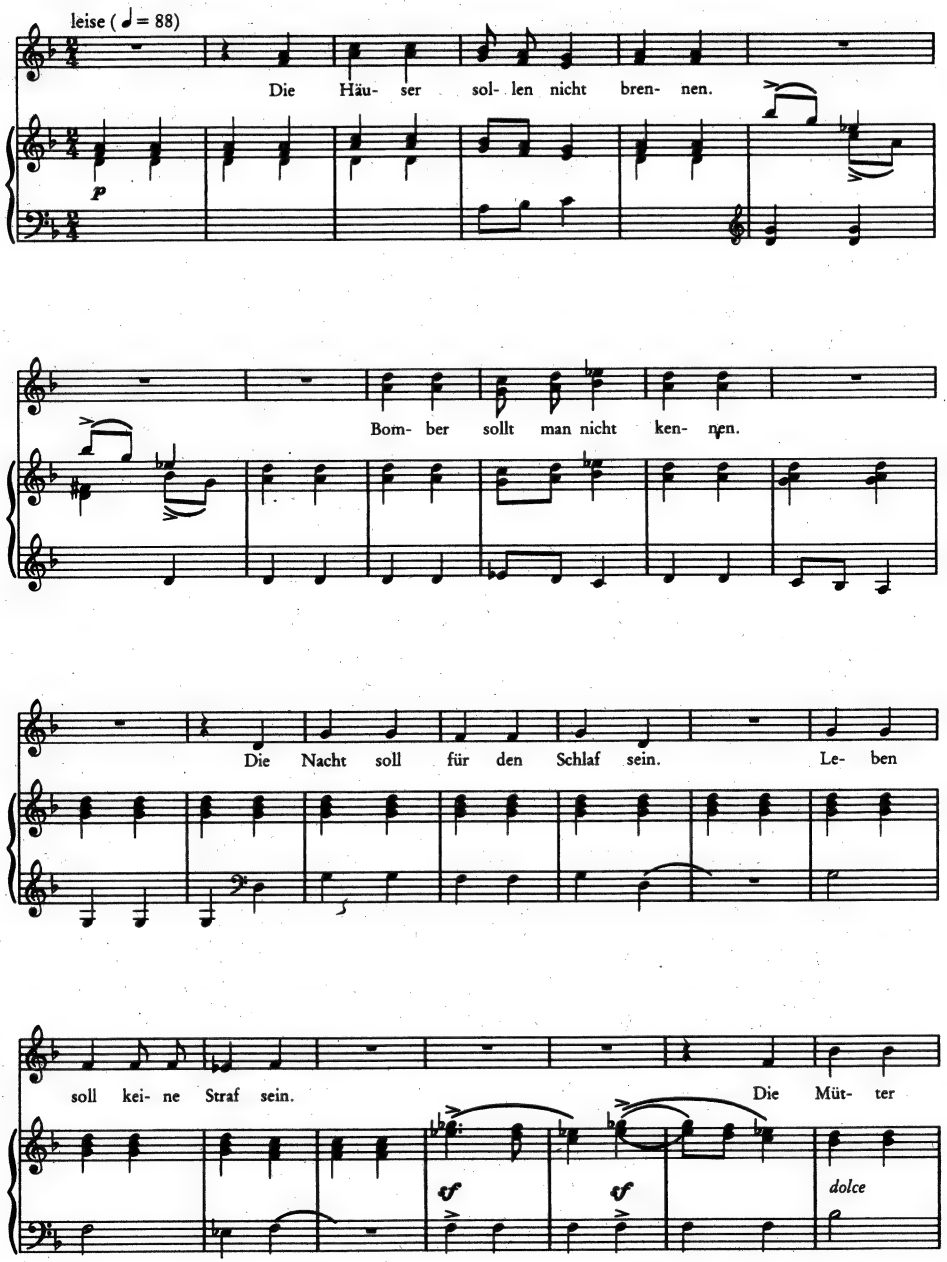

doch, und sollt sie doch ge- bor- sten sein, dann hat's der Gott- sei-
bei- uns ge- macht, dann hat's der Gott- sei- bei- uns ge- macht, der
hat, der hat, der hat die Wand ge- bor-sten. 4. Herr
Kanz- ler, Herr Kanz-ler, die Leut sind ver- hun-gert, ver- hun-gert!
Die Leu- te kön- nen nicht ver- hun- gert sein, ich
neh- me sel- ber nicht Fleisch, nicht Wein und re- de für euch Tag und
Nacht, und re- de für euch Tag und Nacht, und soll-tet

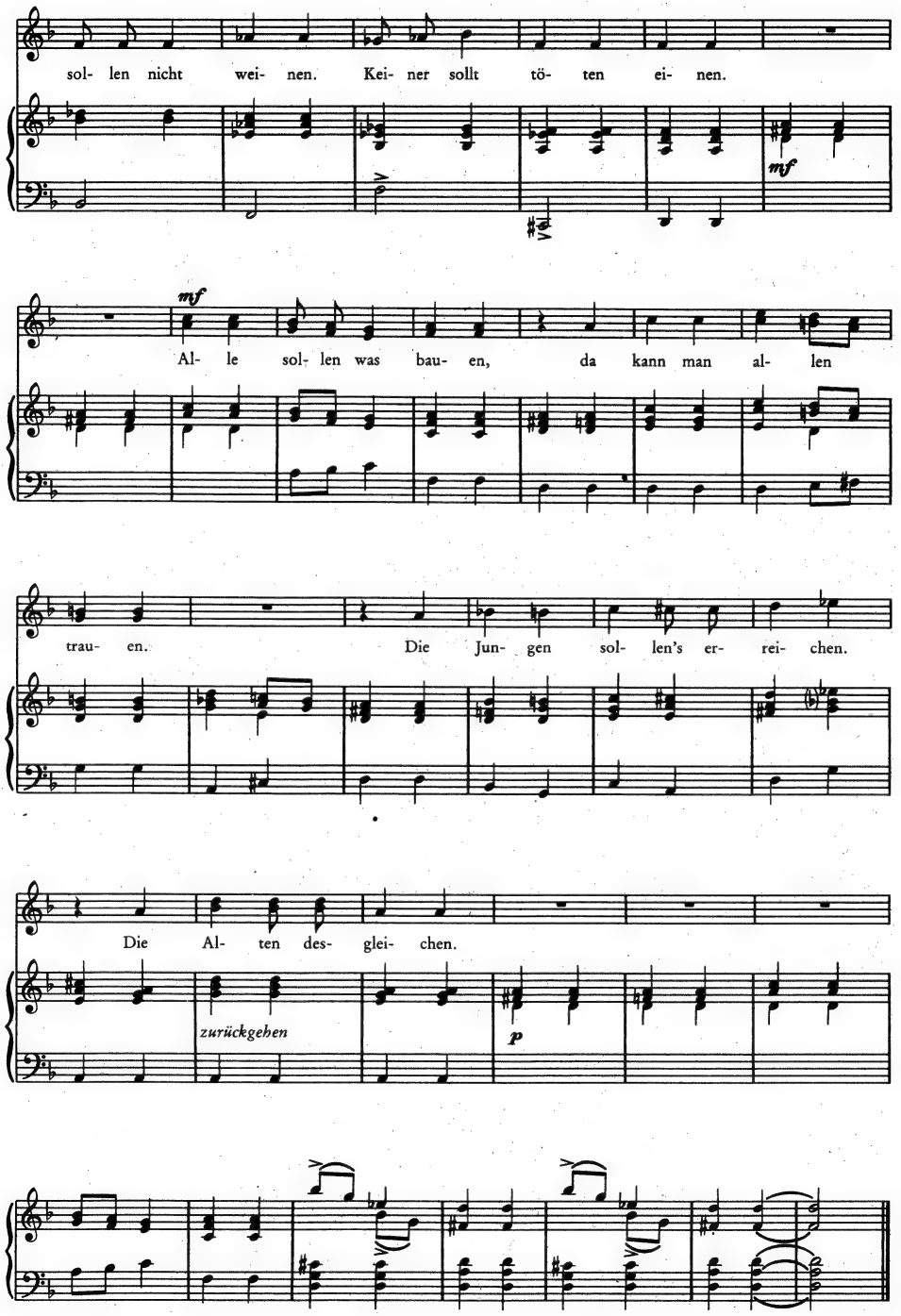

ihr, und soll- tet ihr doch ver- hun- gert sein, dann hat's der Gott- sei-
bei- uns ge- macht, dann hat's der Gott- sei- bei- uns ge- macht, der hat, der
hat, der hat euch aus- ge- hungert. 5. Lie- be Leut, lie- be
Leut, der Kanz- ler hän- get, hän- get! Der
Kanz- ler kann nicht ge- hän- get sein, er hat sich doch ge-
schlos- sen ein und war von tau- send Mann be- wacht, und


war von tau- send Mann be- wacht, und sollt er
doch, und sollt er doch ge- hän- get sein, dann hat's der Gott- sei-
bei- uns ge- macht, dann hat's der Gott- sei- bei- uns ge- macht, der
hat, der hat, der hat den Kanz-ler ge- hän- get, ge- hän- get,
der hat, der hat den Kanz-ler, den Kanz- ler,
den Kanz-ler ge- hän- get, ge- hän- get, ge- hän- get.

99 Bitten der Kinder

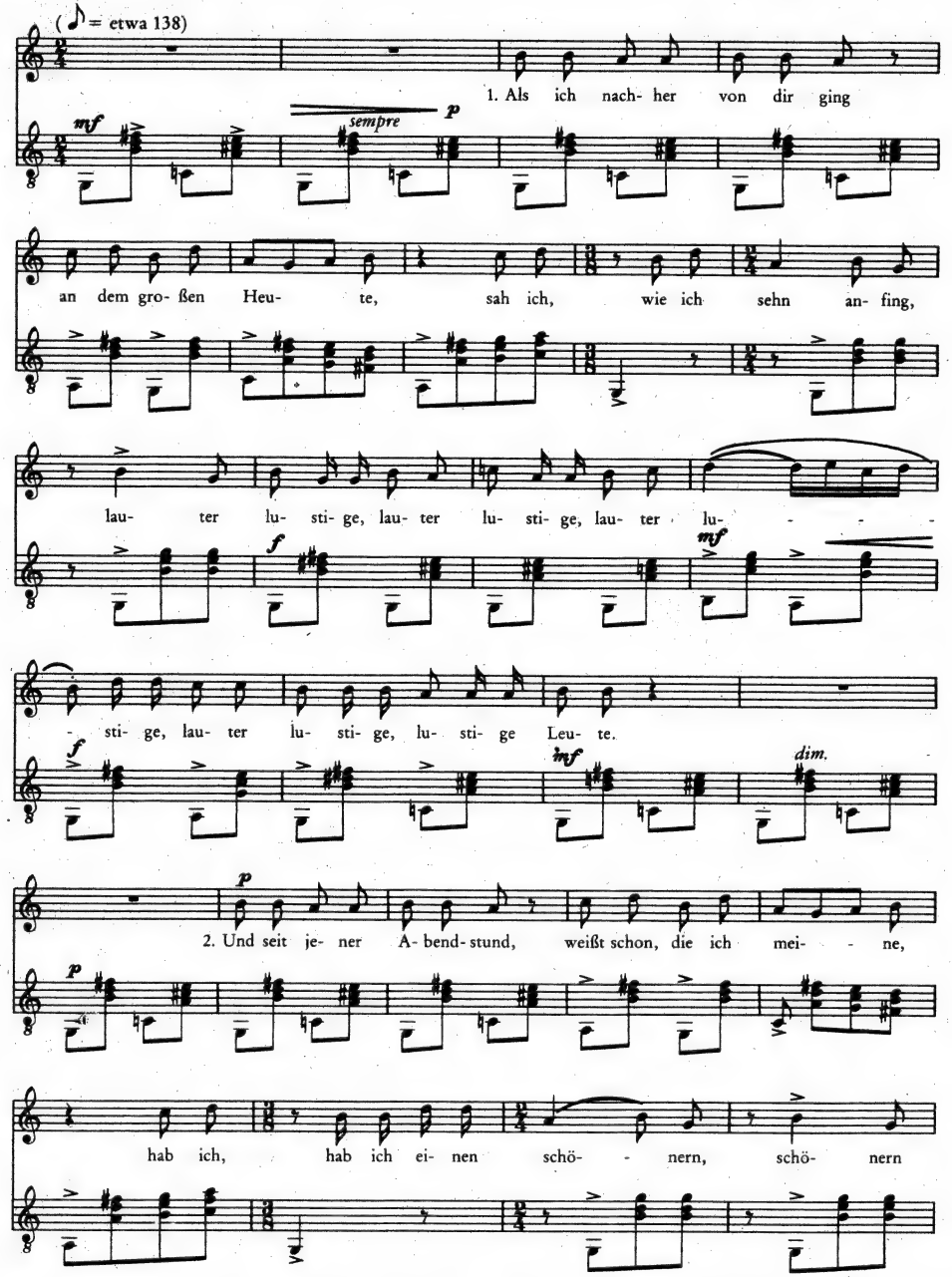
Paul Dessau

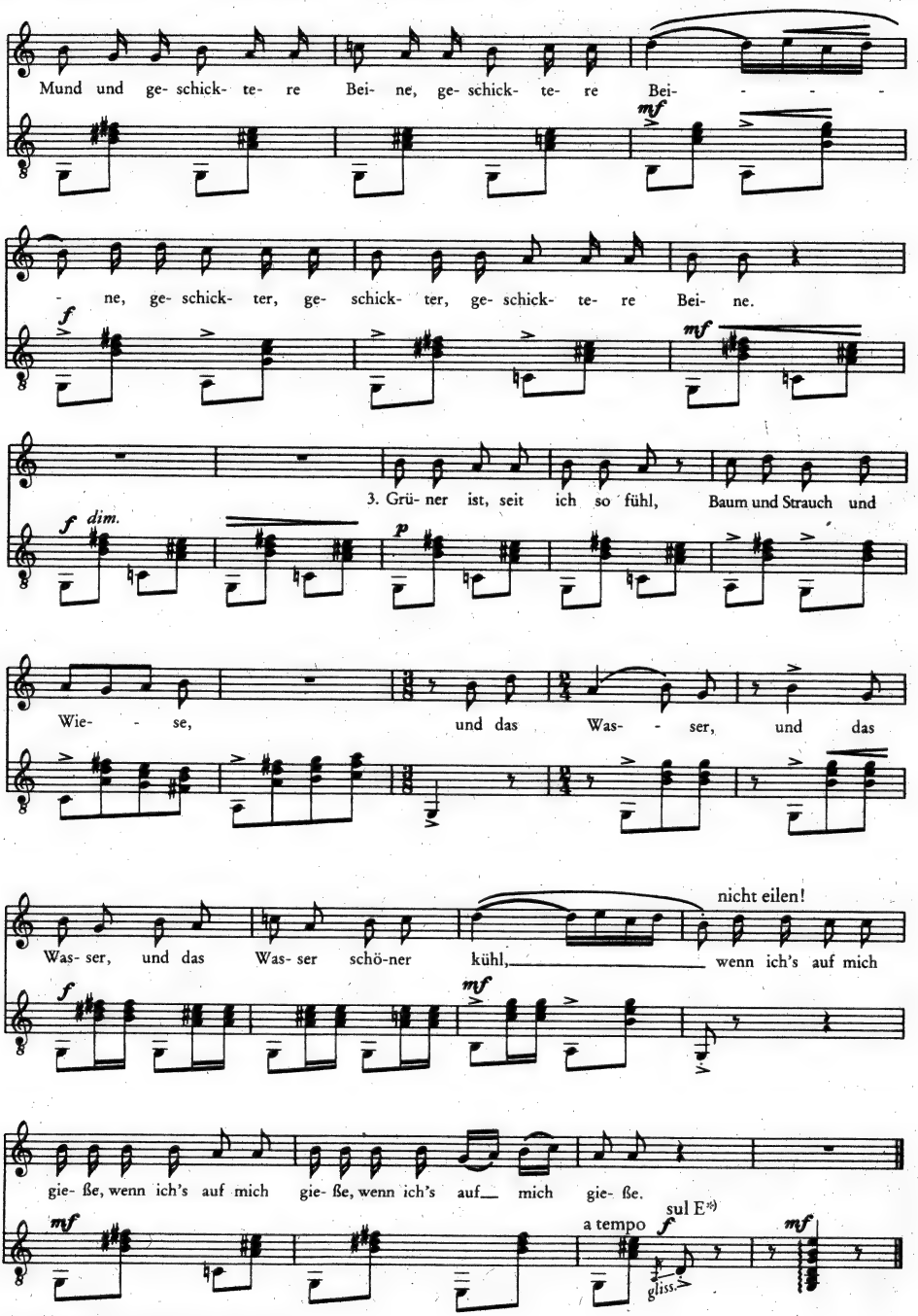



sol- len nicht wei- nen. Kei- ner sollt tö- ten ei- nen.
mf
mf
Al- le sol- len was bau- en, da kann man al- len
trau- en. Die Jun- gen sol- len's er- rei- chen.
Die Al- ten des- glei- chen.
zurückgehen
p

100 Als ich nachher von dir ging

Paul Dessau

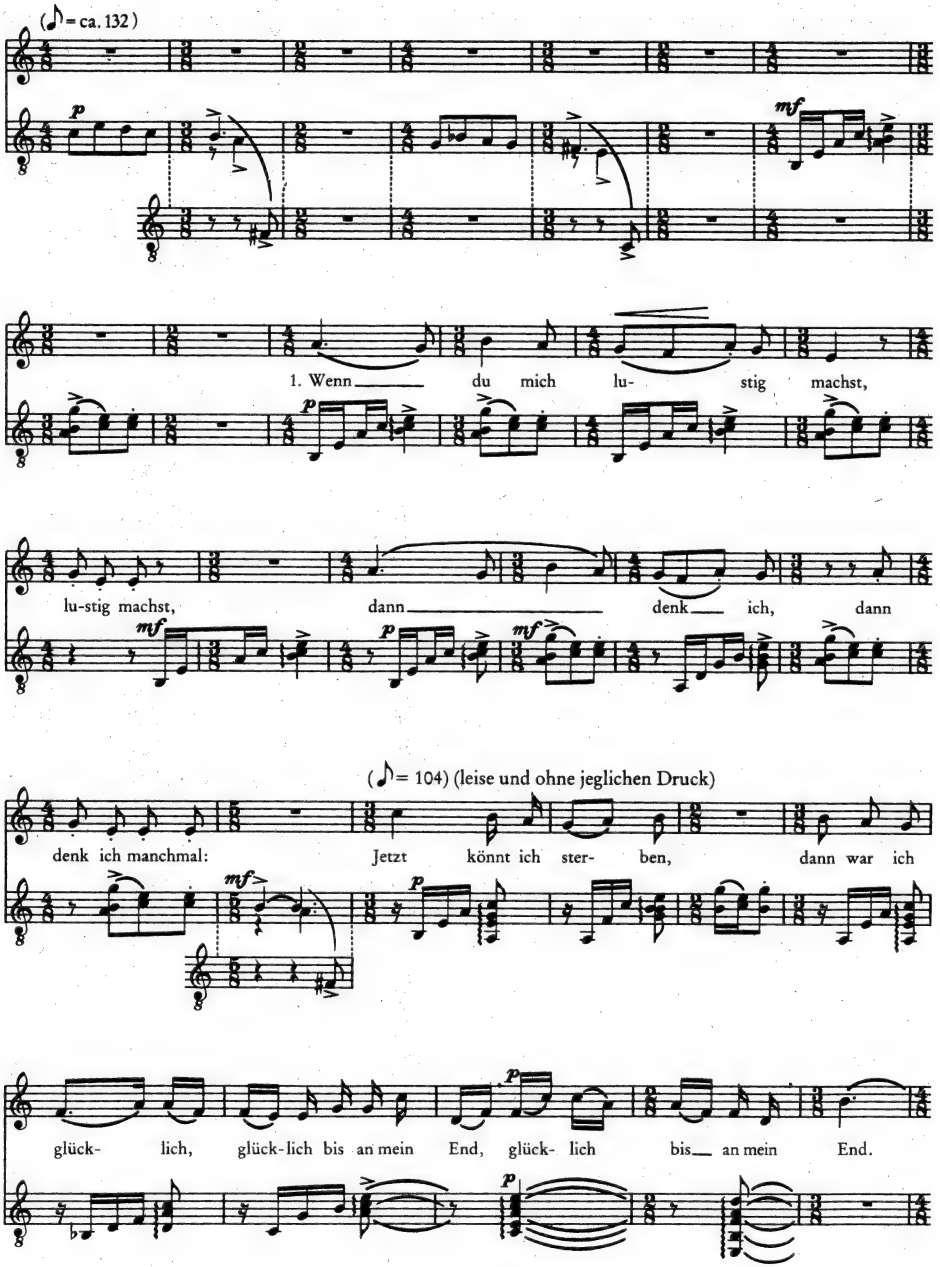


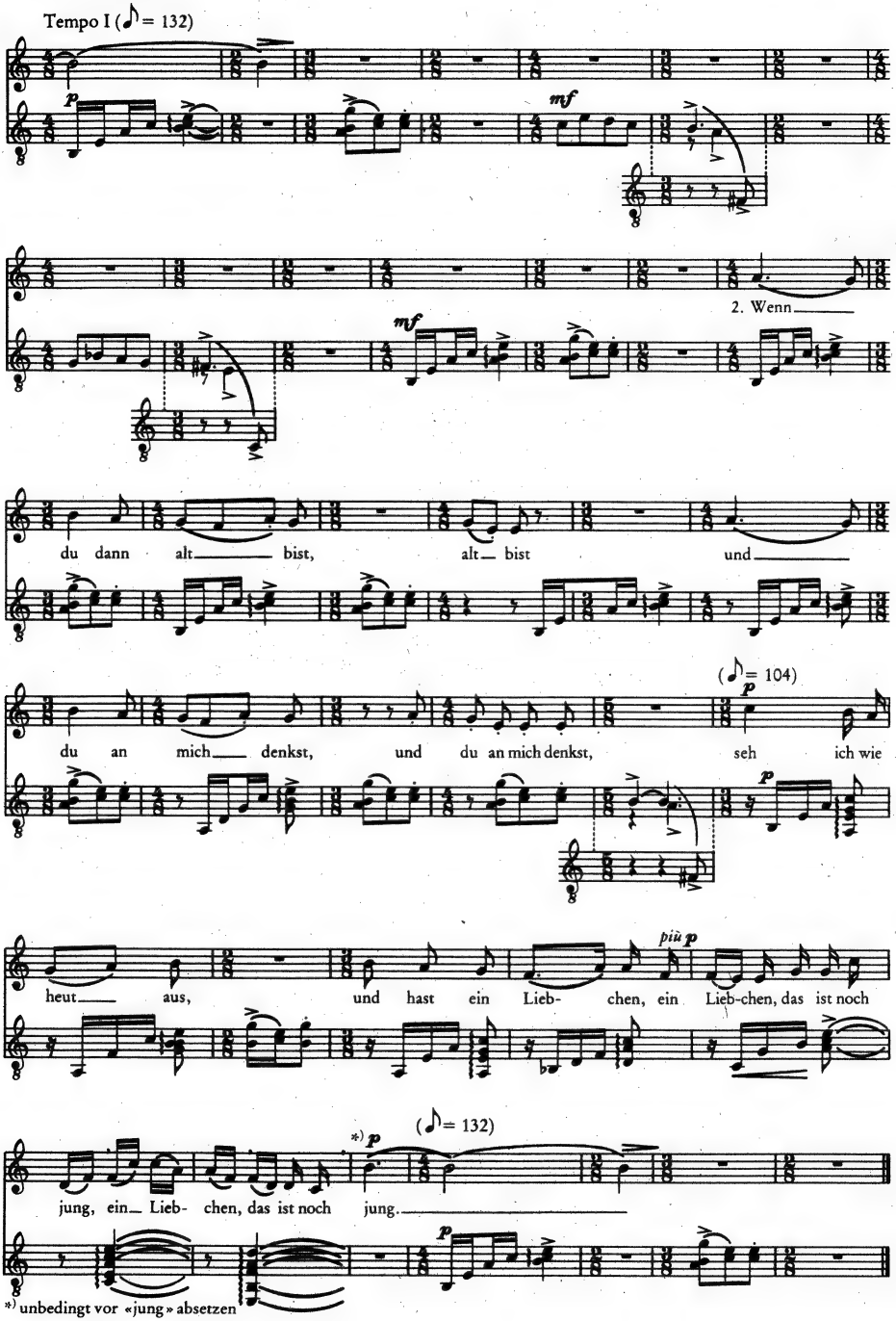


*) Diese Anweisung bezieht sich auf die Gitarre.

101 Lied einer Liebenden

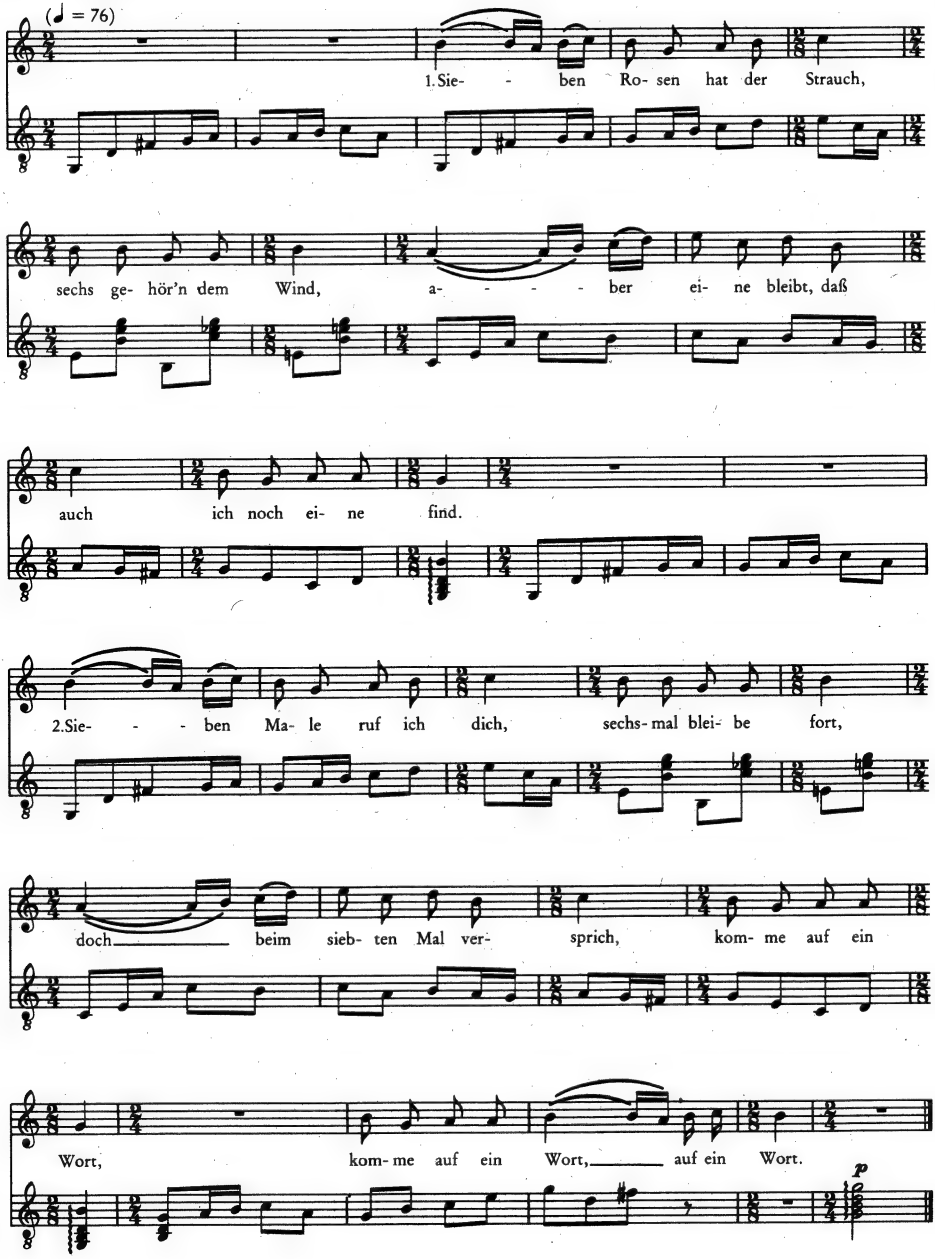
Paul Dessau




Tempo I (♪ = 132)
p
mf
2. Wenn
mf
du dann alt bist, alt bist und
(♪ = 104)
p
du an mich denkst, und du an mich denkst, seh ich wie
p
heut aus, und hast ein Lieb- chen, ein
più p
Lieb-chen, das ist noch
(♪ = 132)
*) p
jung, ein Lieb- chen, das ist noch jung.
p
*) unbedingt vor «jung» absetzen

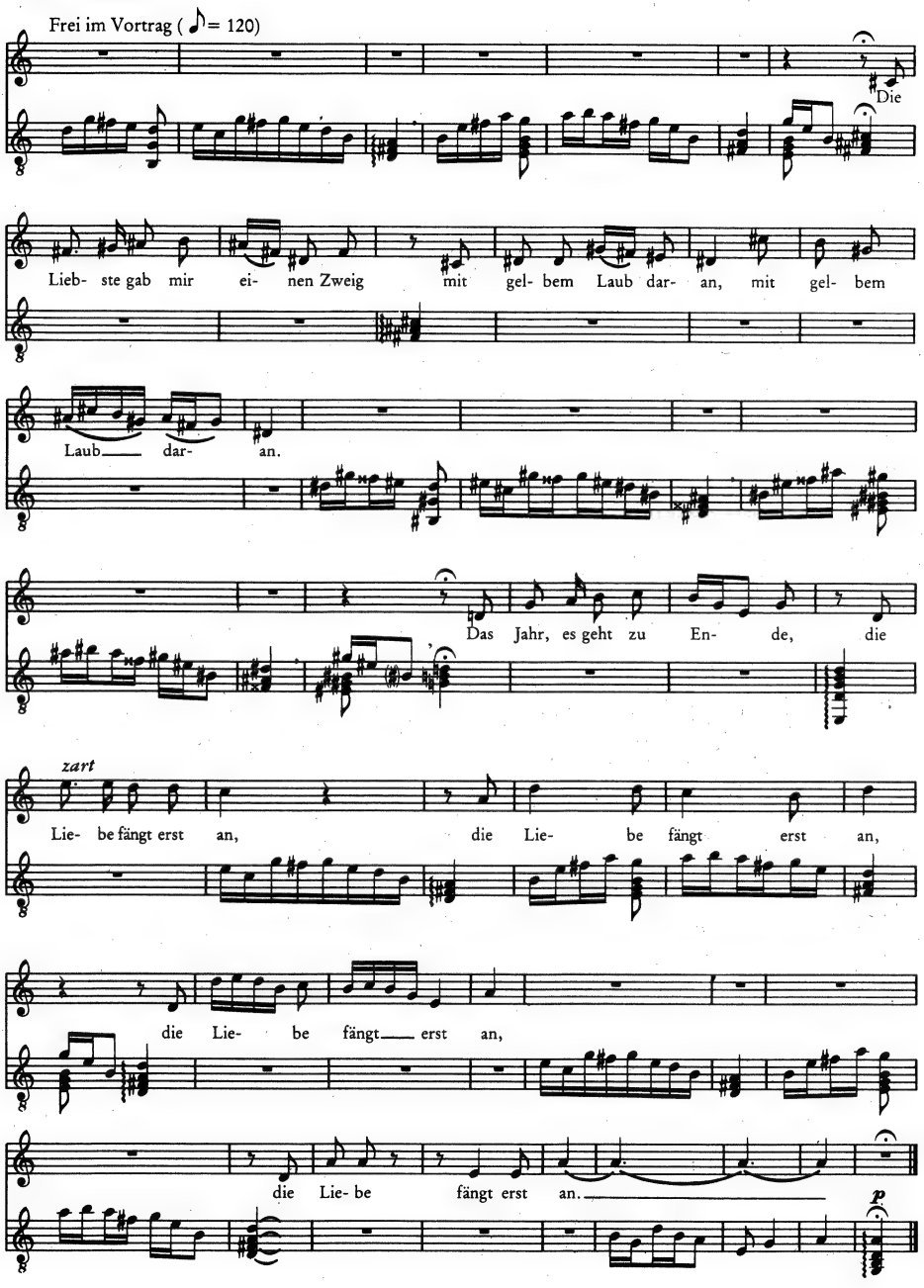
102 Sieben Rosen hat der Strauch

Paul Dessau



103 Die Liebste gab mir einen Zweig

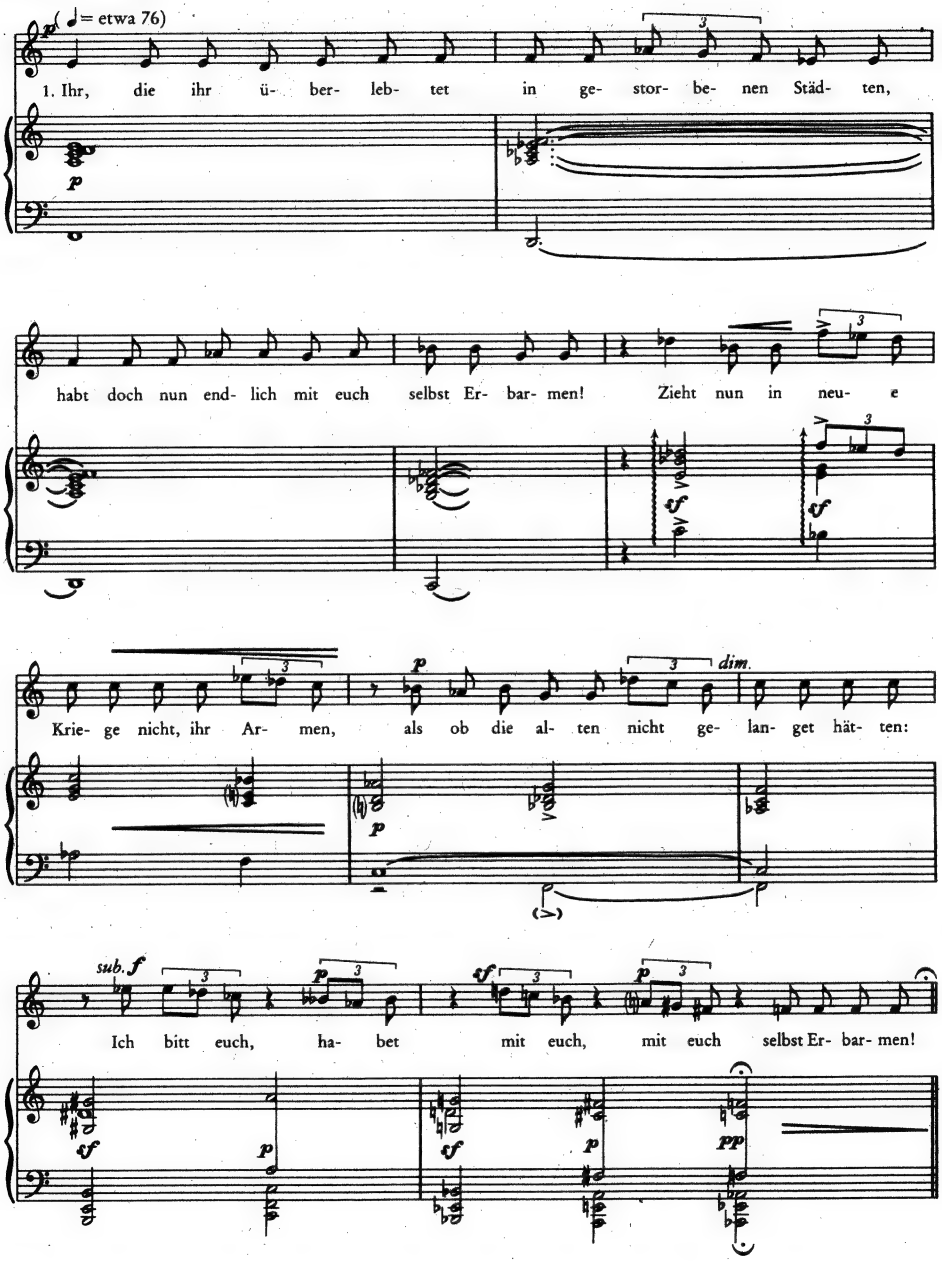
Paul Dessau

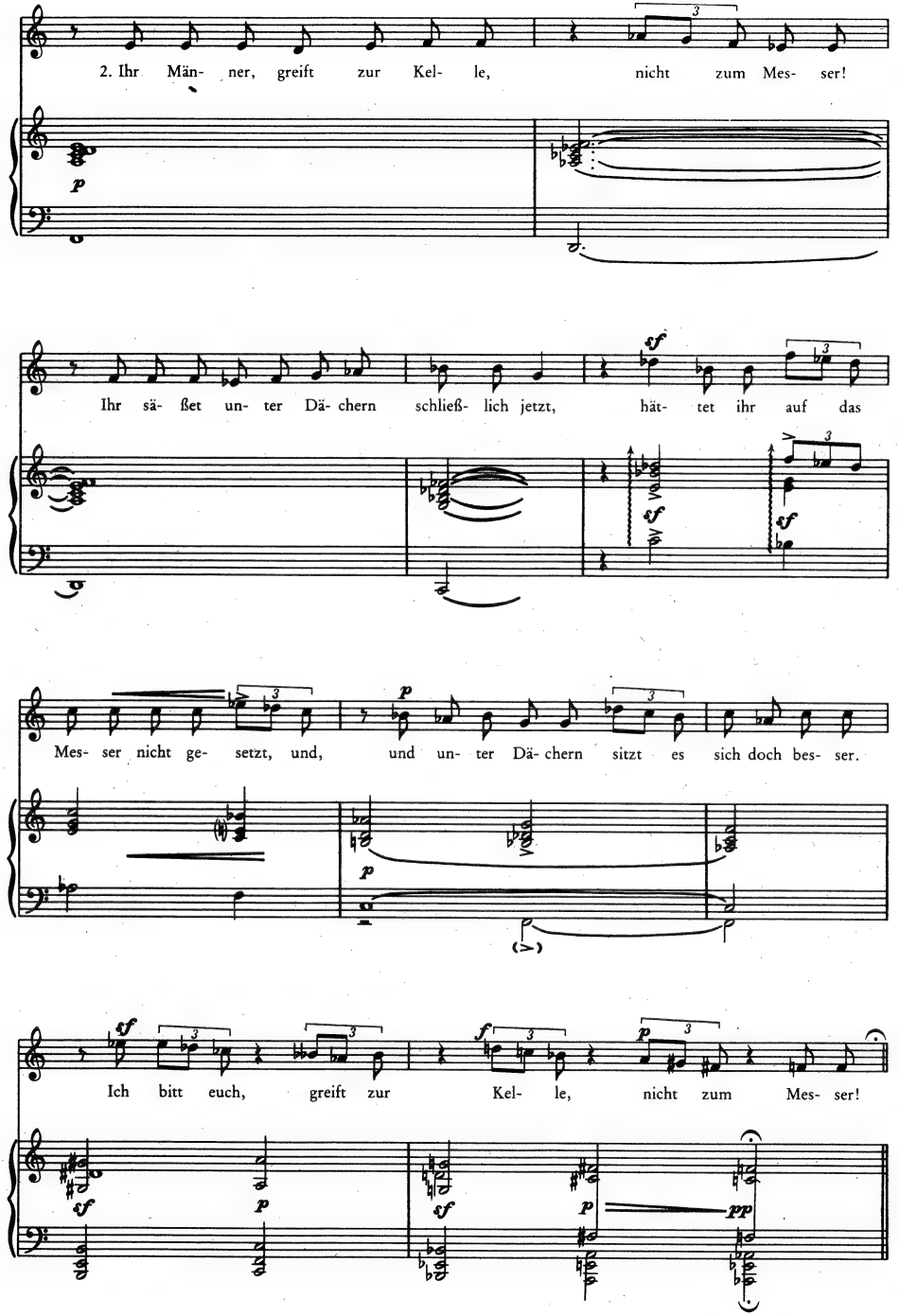


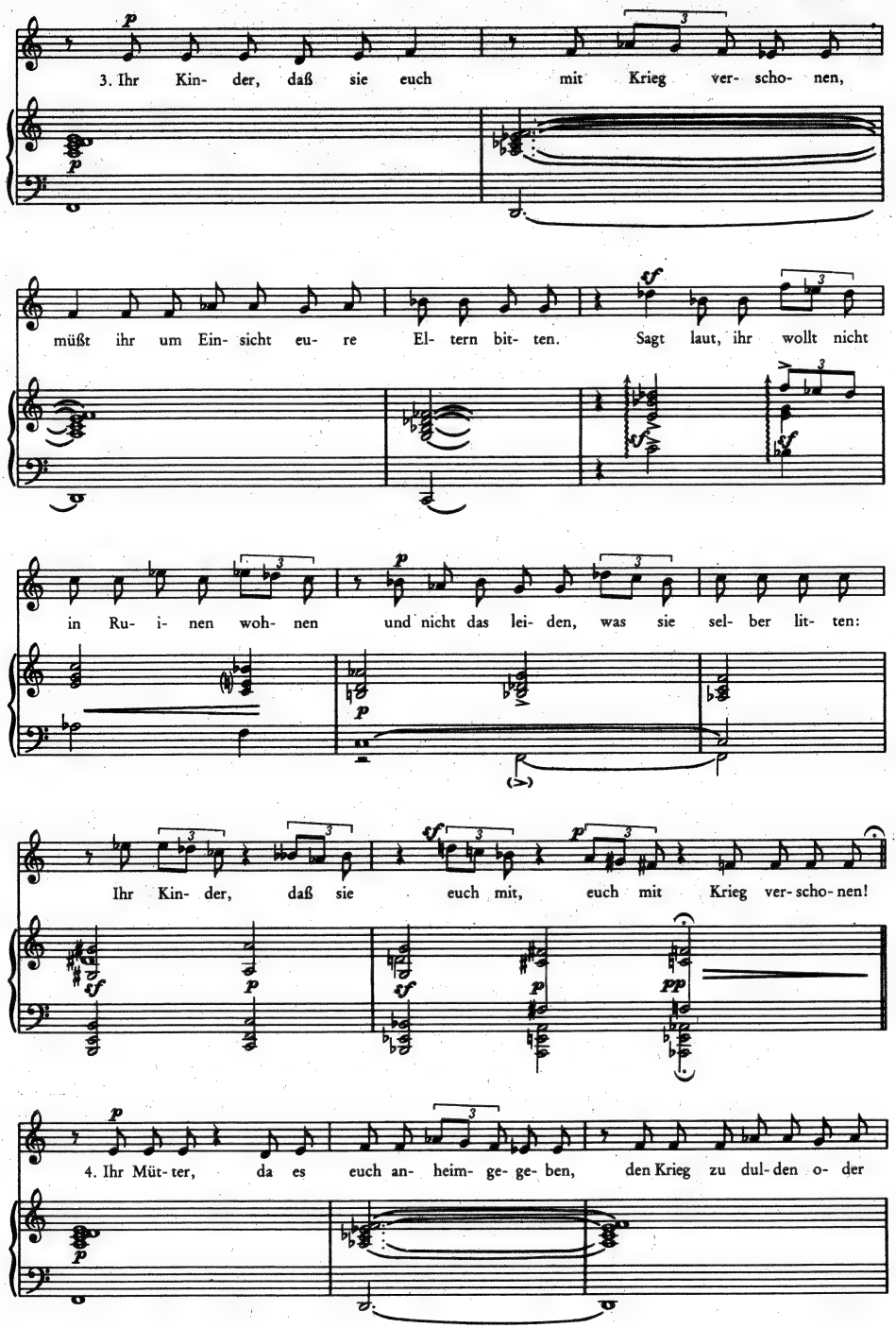
104 An meine Landsleute

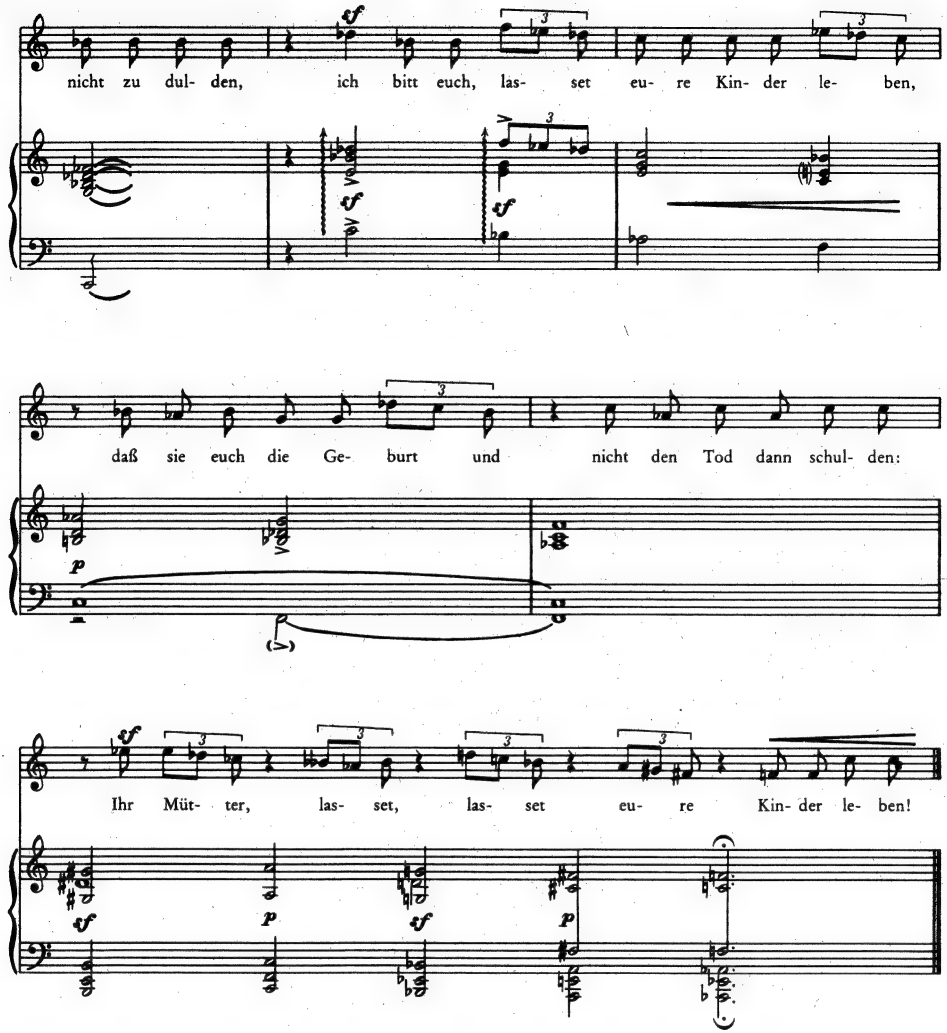
Für Lin Jaldati

Paul Dessau




2. Ihr Män- ner, greift zur Kel- le, nicht zum Mes- ser!
Ihr sä- ßet un- ter Dä- chern schließ- lich jetzt, hät- tet ihr auf das
Mes- ser nicht ge- setzt, und, und un- ter Dä- chern sitzt es sich doch bes- ser.
Ich bitt euch, greift zur Kel- le, nicht zum Mes- ser!

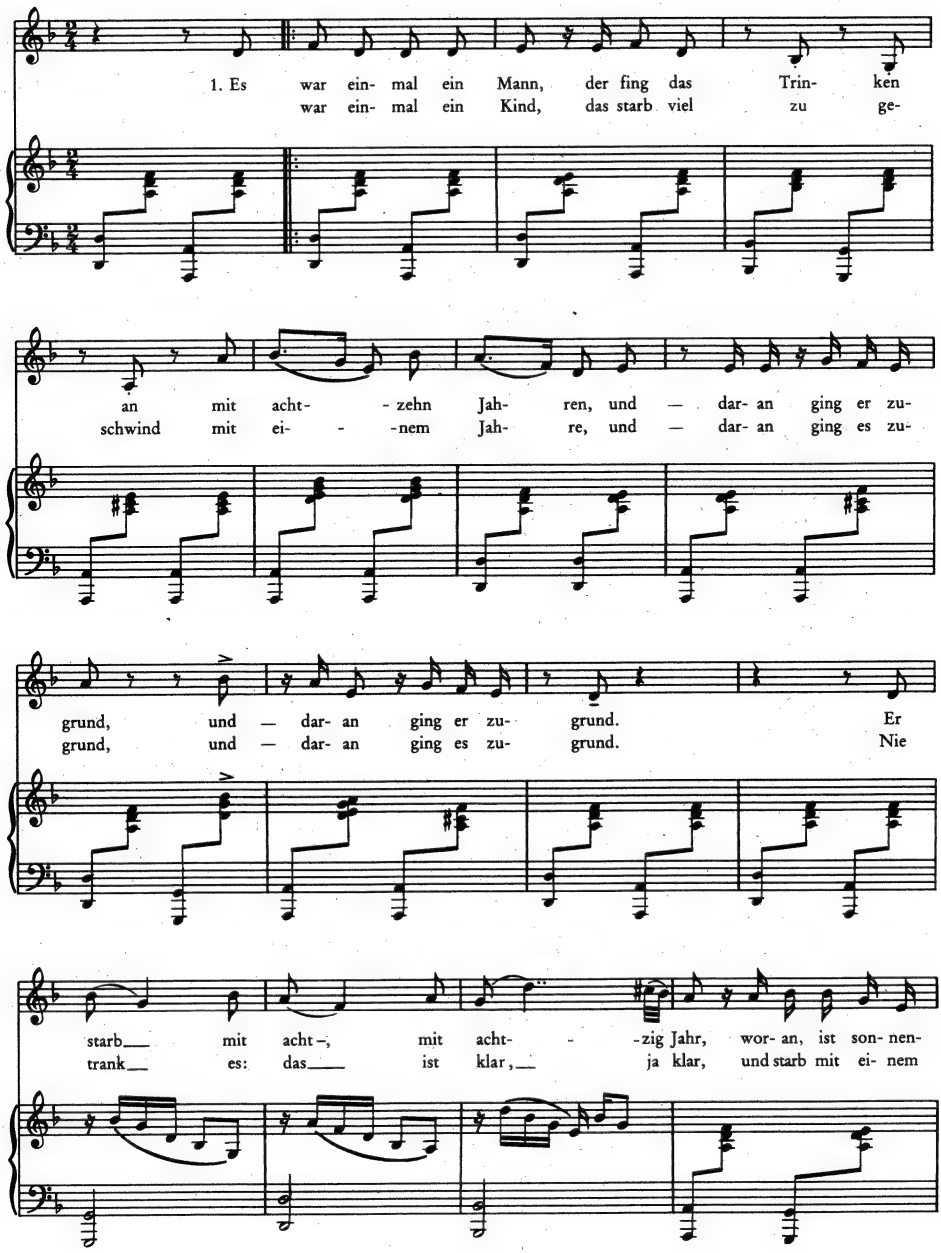

3. Ihr Kin- der, daß sie euch mit Krieg ver- scho- nen,
müßt ihr um Ein- sicht eu- re El- tern bit- ten. Sagt laut, ihr wollt nicht
in Ru- i- nen woh- nen und nicht das lei- den, was sie sel- ber lit- ten:
Ihr Kin- der, daß sie euch mit, euch mit Krieg ver- scho- nen!
4. Ihr Müt- ter, da es euch an- heim- ge- ge- ben, den Krieg zu dul- den o- der

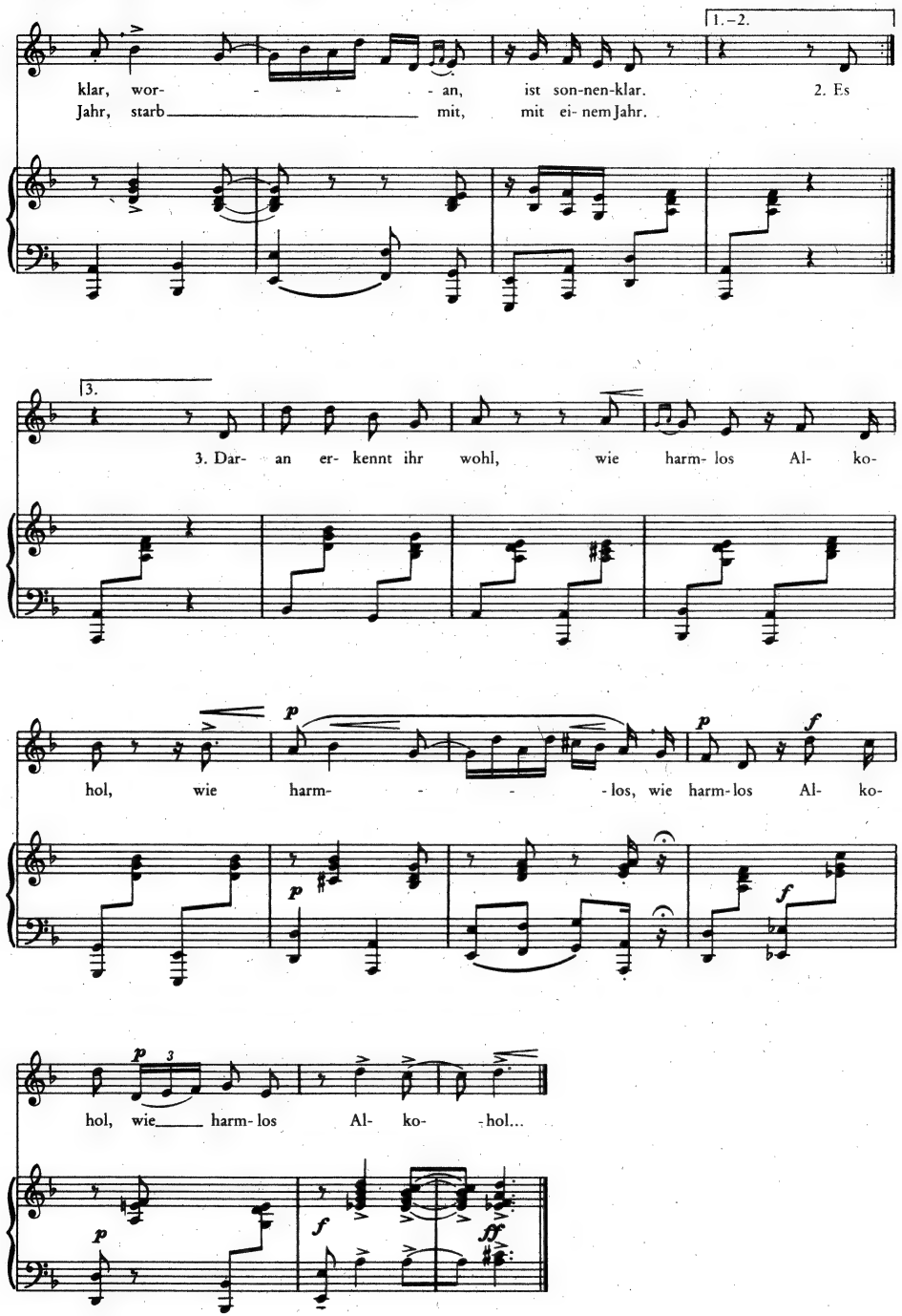

nicht zu dul- den, ich bitt euch, las- set eu- re Kin- der le- ben,
daß sie euch die Ge- burt und nicht den Tod dann schul- den:
Ihr Müt- ter, las- set, las- set eu- re Kin- der le- ben!

105 Kleines Lied

Für Lin Jaldati

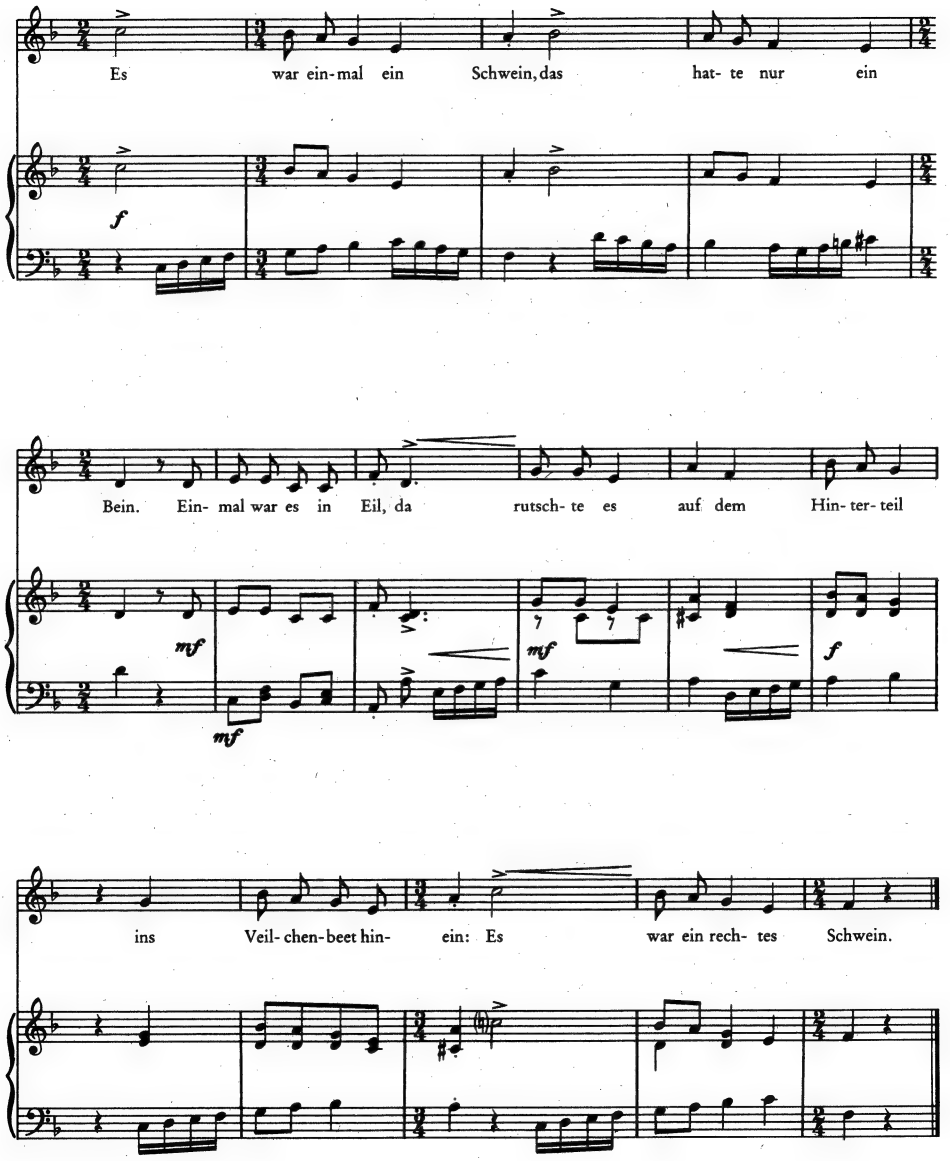
Paul Dessau




1.–2.
klar, wor- - - - - an, ist son-nen-klar. 2. Es
Jahr, starb mit, mit ei- nem Jahr.
3.
3. Dar- an er- kennt ihr wohl, wie harm- los Al- ko-
p
hol, wie harm- - - - los, wie harm- los Al- ko-
p
f
p
hol, wie harm- los Al- ko- hol...
p
f
ff

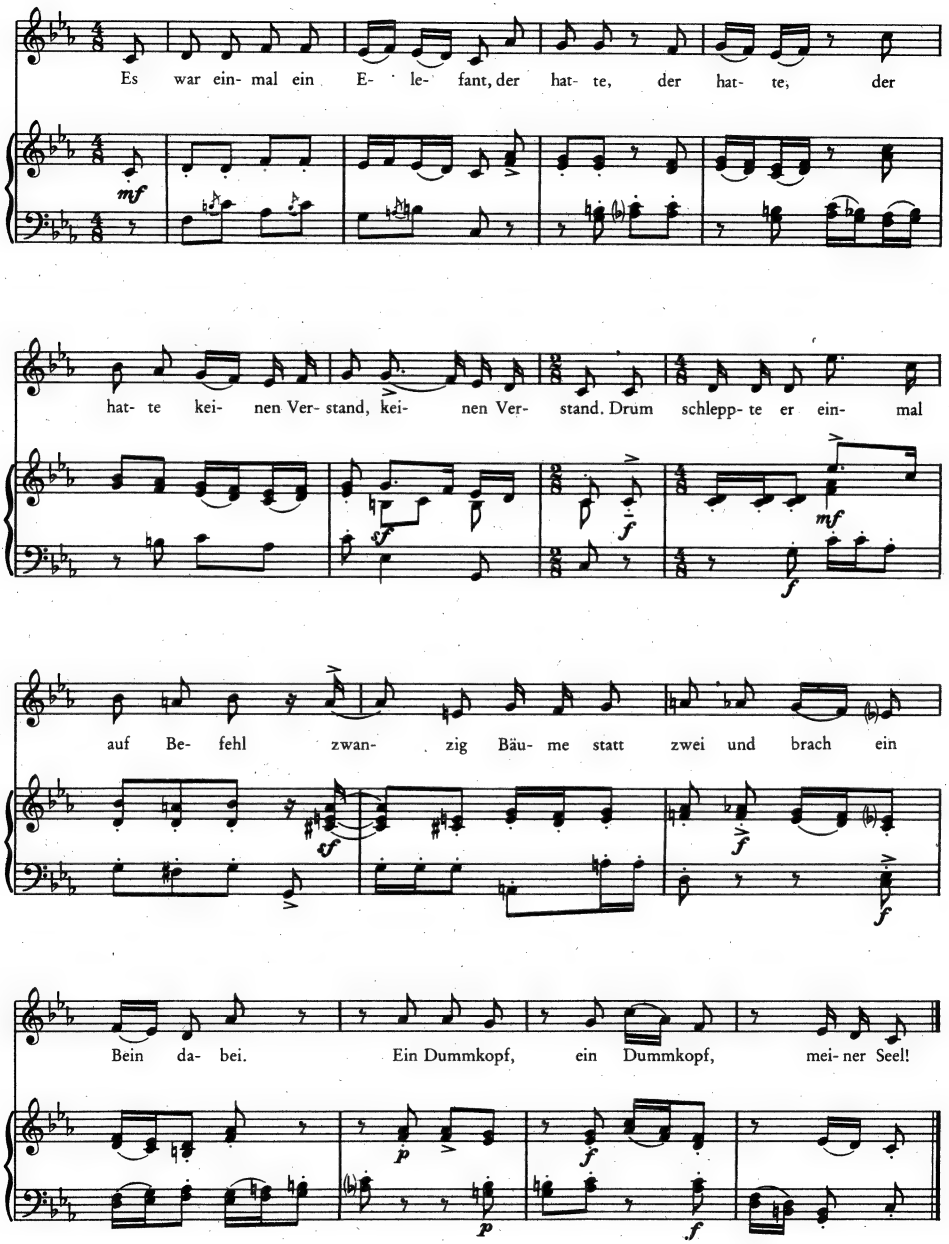
106 Das Schwein

Paul Dessau



107 Der Elefant

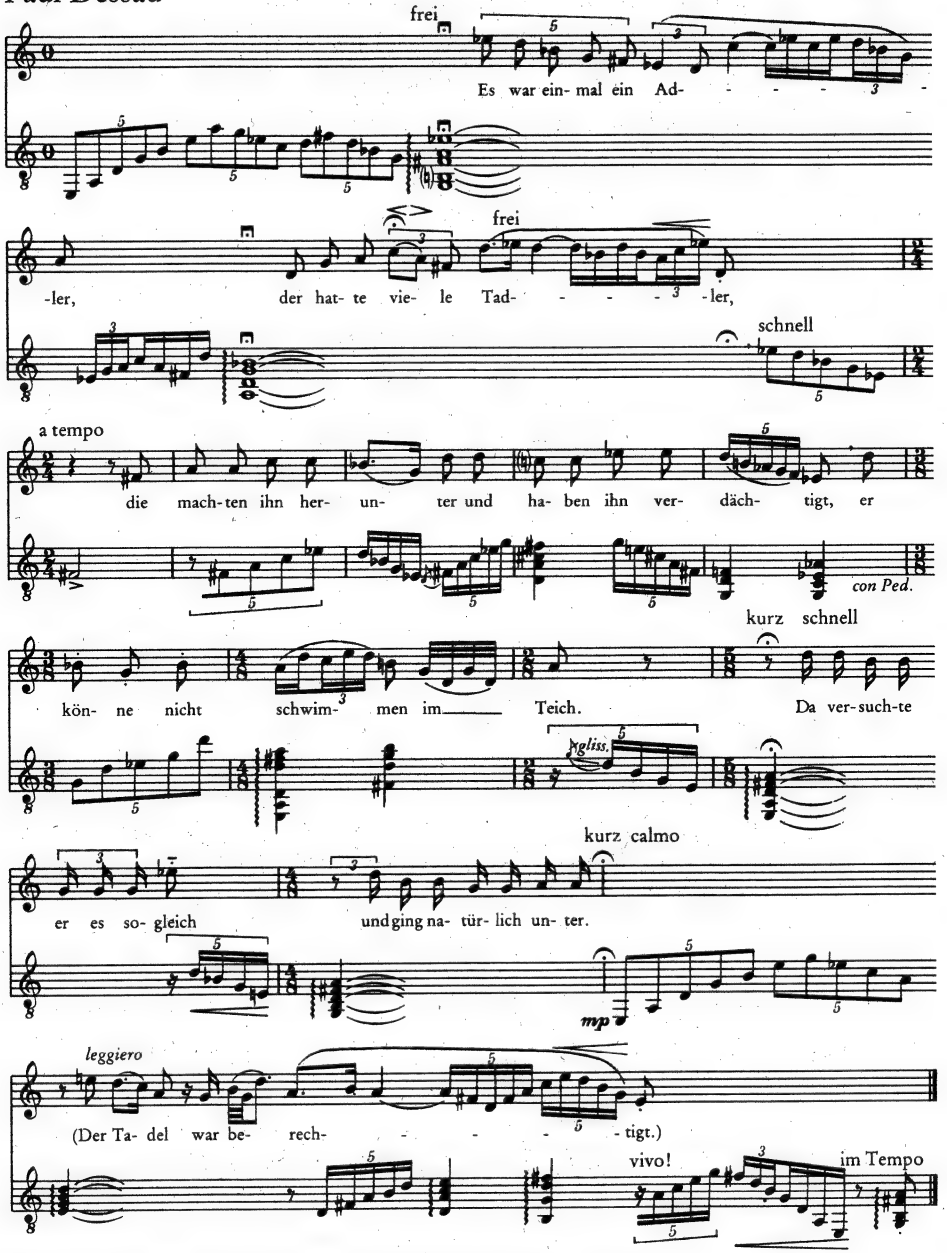
Paul Dessau



108 Der Adler

Für Roswitha Trexler

Paul Dessau

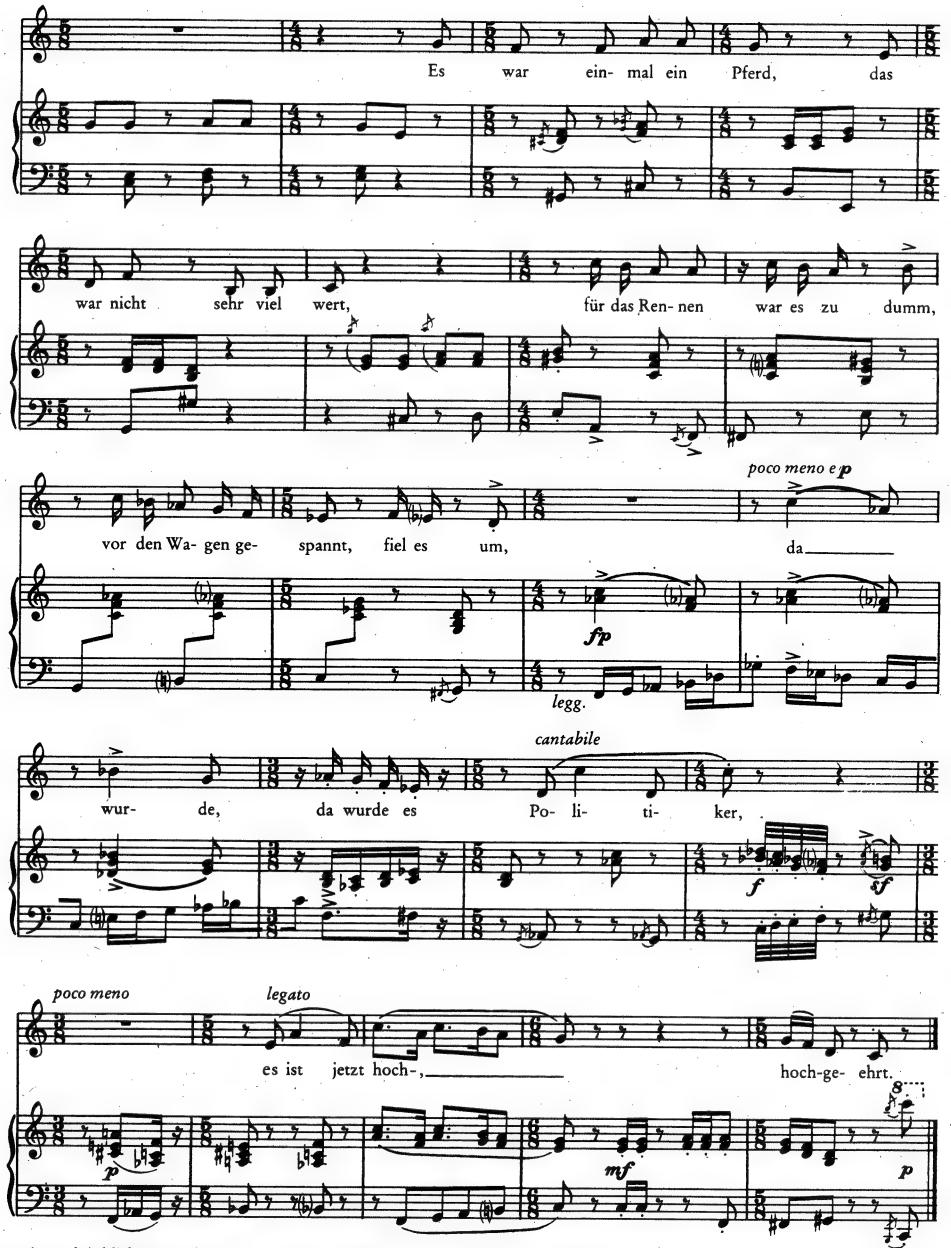


Mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages Bote & Bock, Berlin (West) / Wiesbaden

109 Das Pferd

Für Sonja Kehler

Paul Dessau

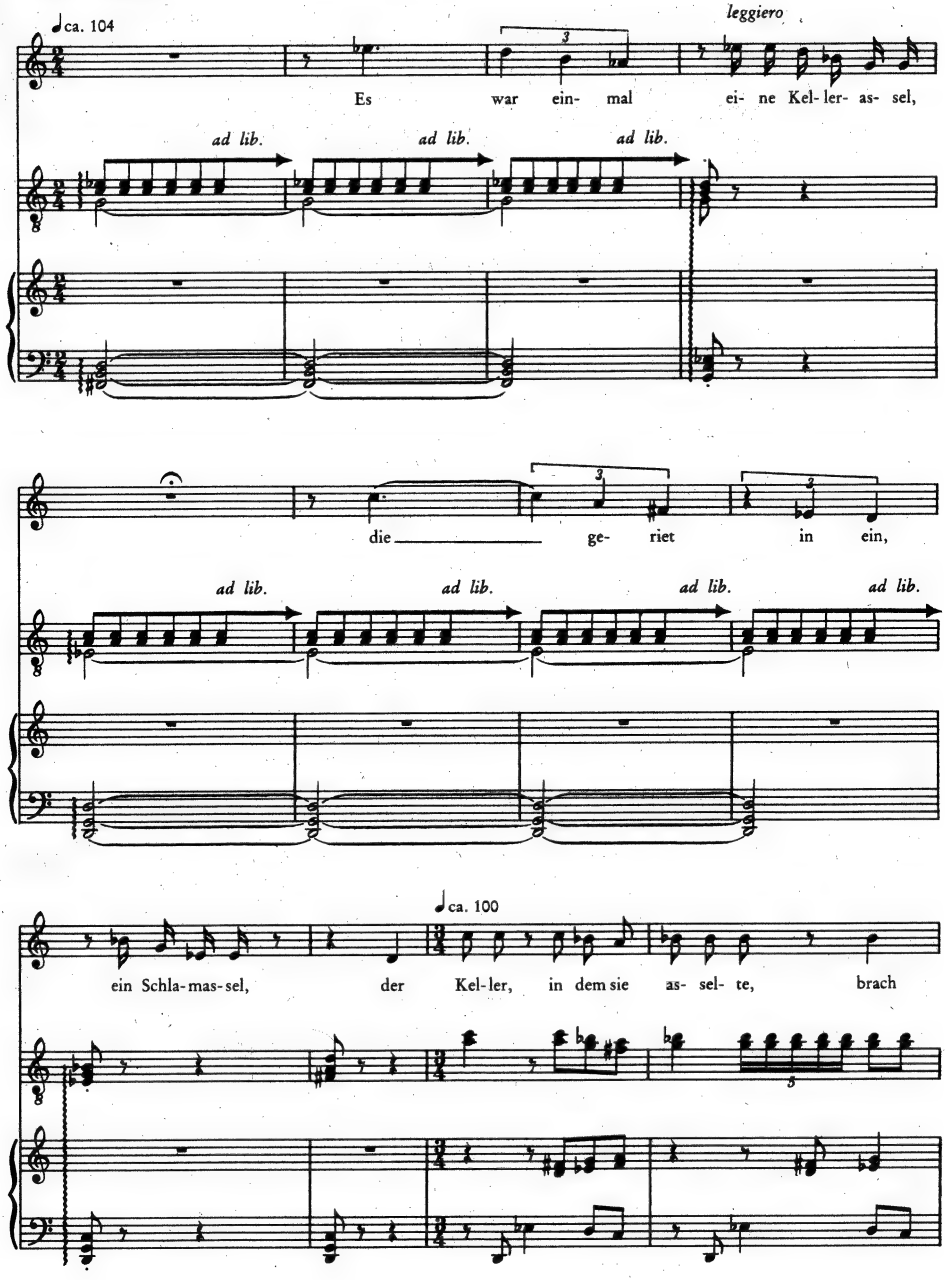


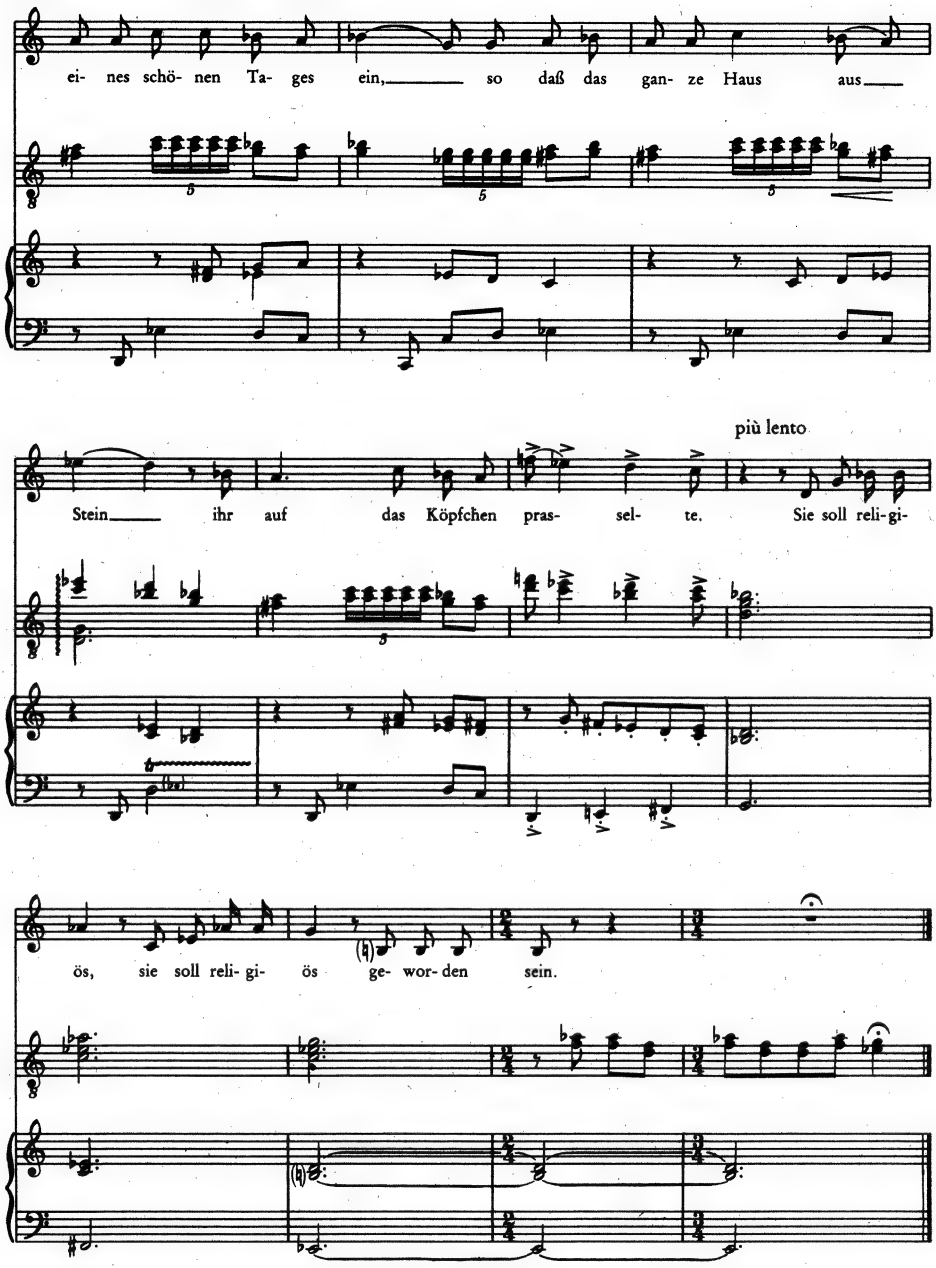
Mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages Bote & Bock, Berlin (West)/Wiesbaden

110 Die Kellerassel

für Roswitha Trexler

Paul Dessau



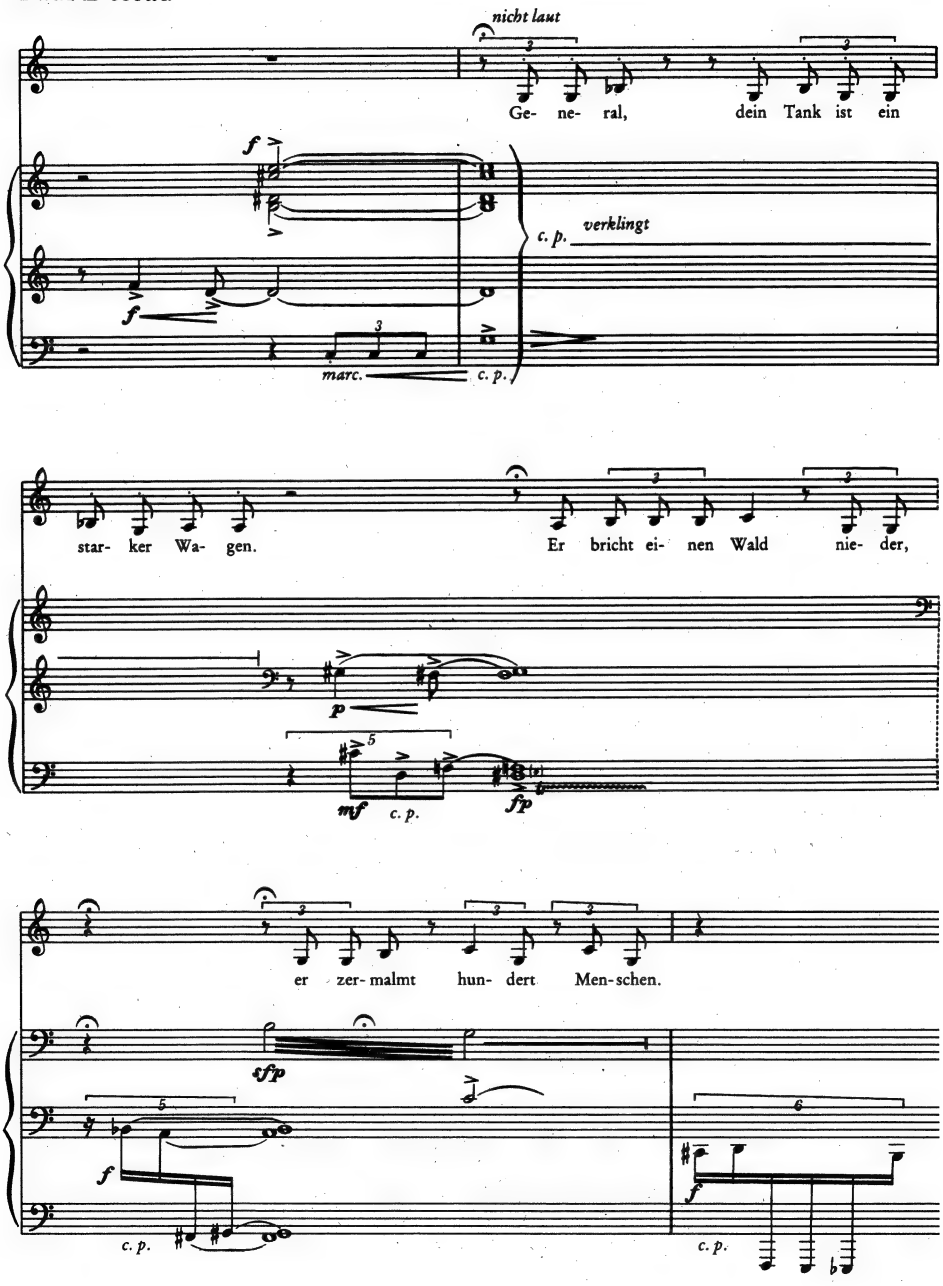


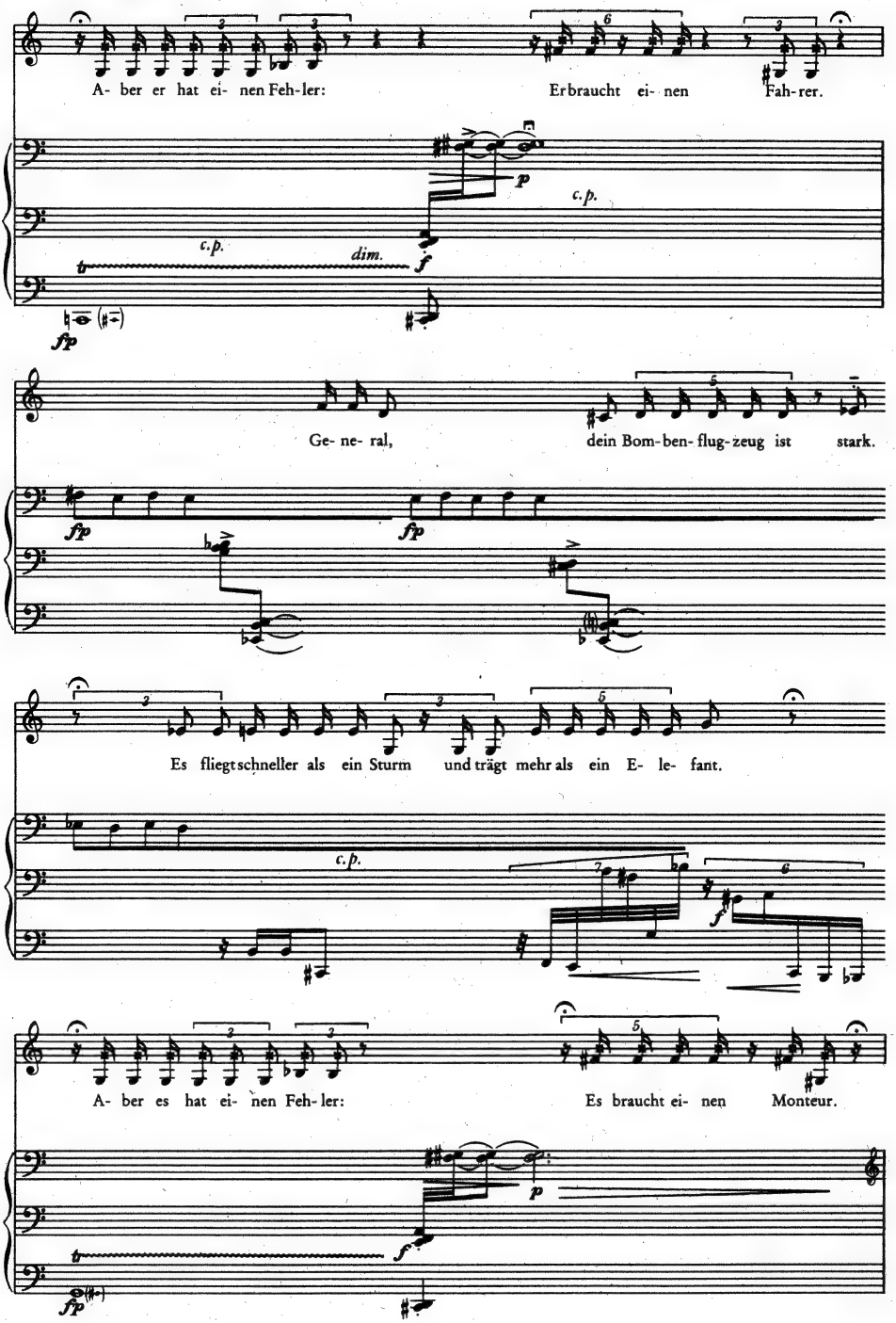
Zur Besetzung vgl. Kommentar S. 494

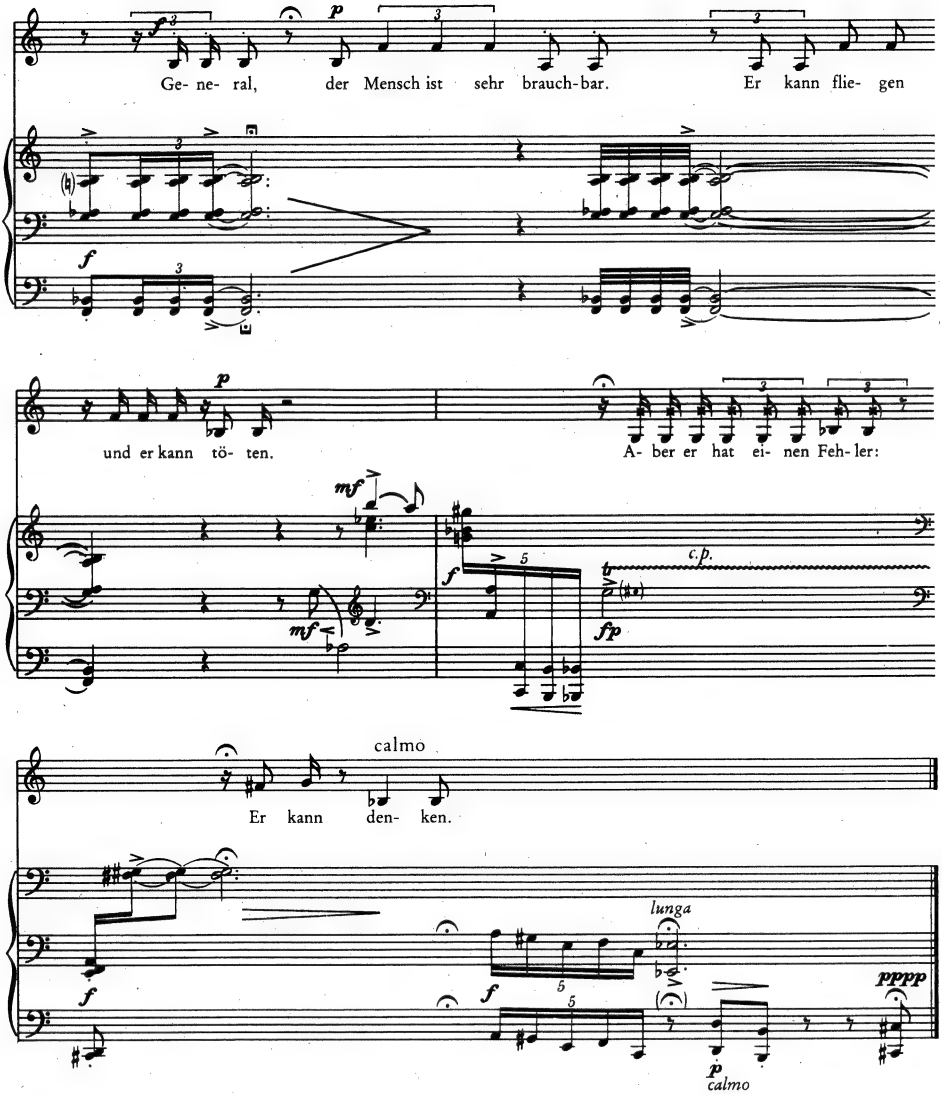
Mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages Bote & Bock, Berlin (West)/Wiesbaden

111 General, dein Tank ist ein starker Wagen

Paul Dessau

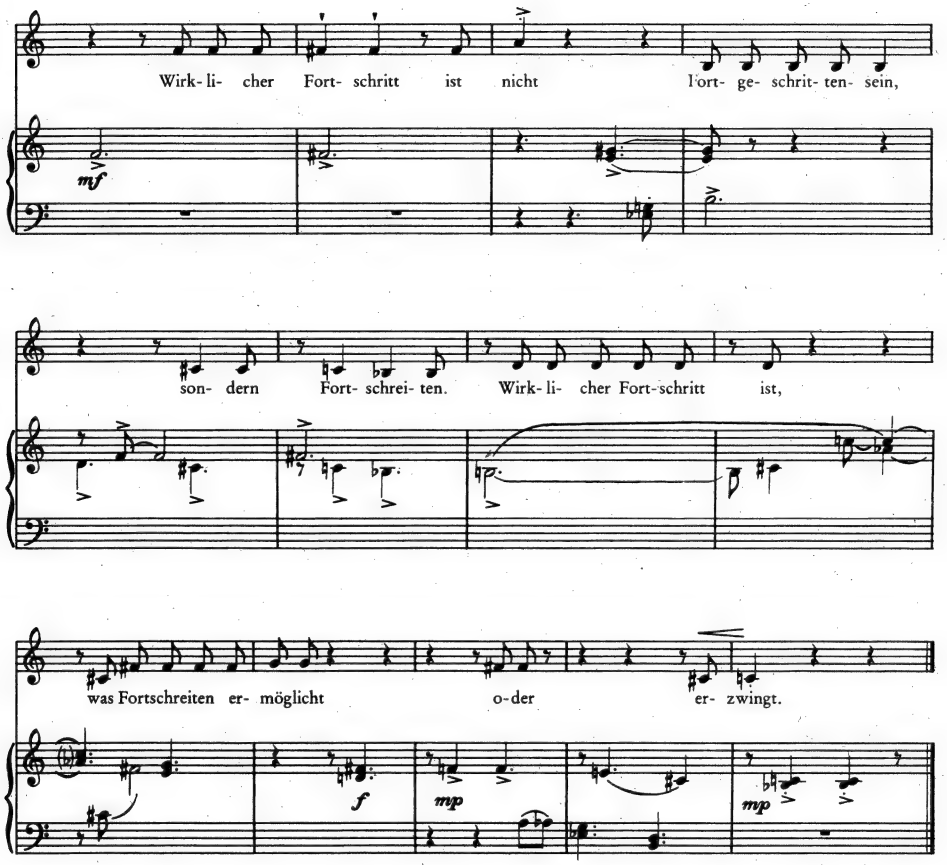



A- ber er hat ei- nen Feh-ler:
Er braucht ei- nen Fah-rer.
p
c.p.
c.p.
dim.
f
fp
Ge- ne- ral,
dein Bom-ben-flug-zeug ist stark.
fp
fp
Es fliegt schneller als ein Sturm
und trägt mehr als ein E- le- fant.
c.p.
f
A- ber es hat ei- nen Feh-ler:
Es braucht ei- nen Monteur.
p
f
fp


Ge- ne- ral, der Mensch ist sehr brauch-bar. Er kann flie- gen
und er kann tö- ten.
A- ber er hat ei- nen Feh- ler:
c.p.
calmo
Er kann den- ken.
lunga
calmo

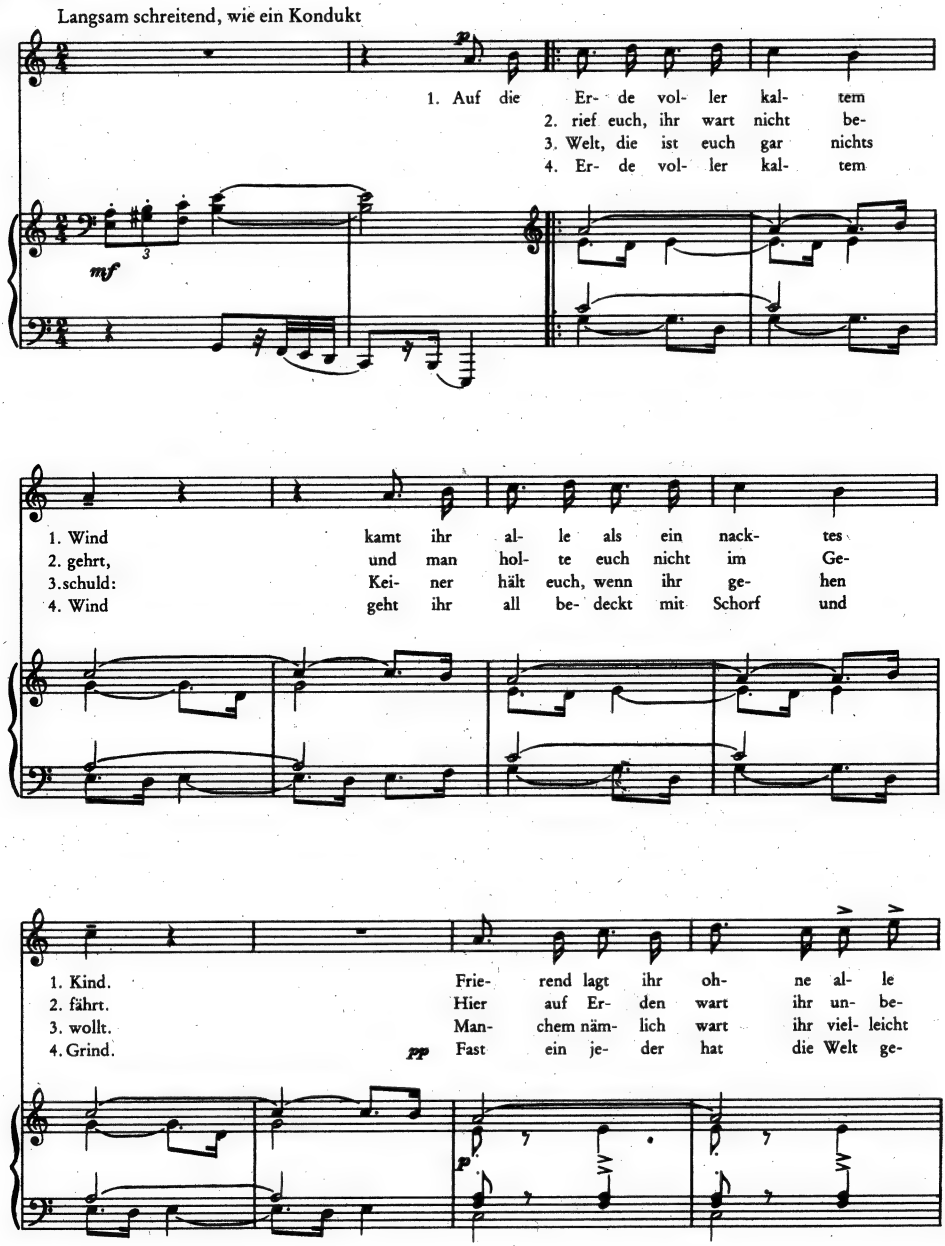
112 Spruch

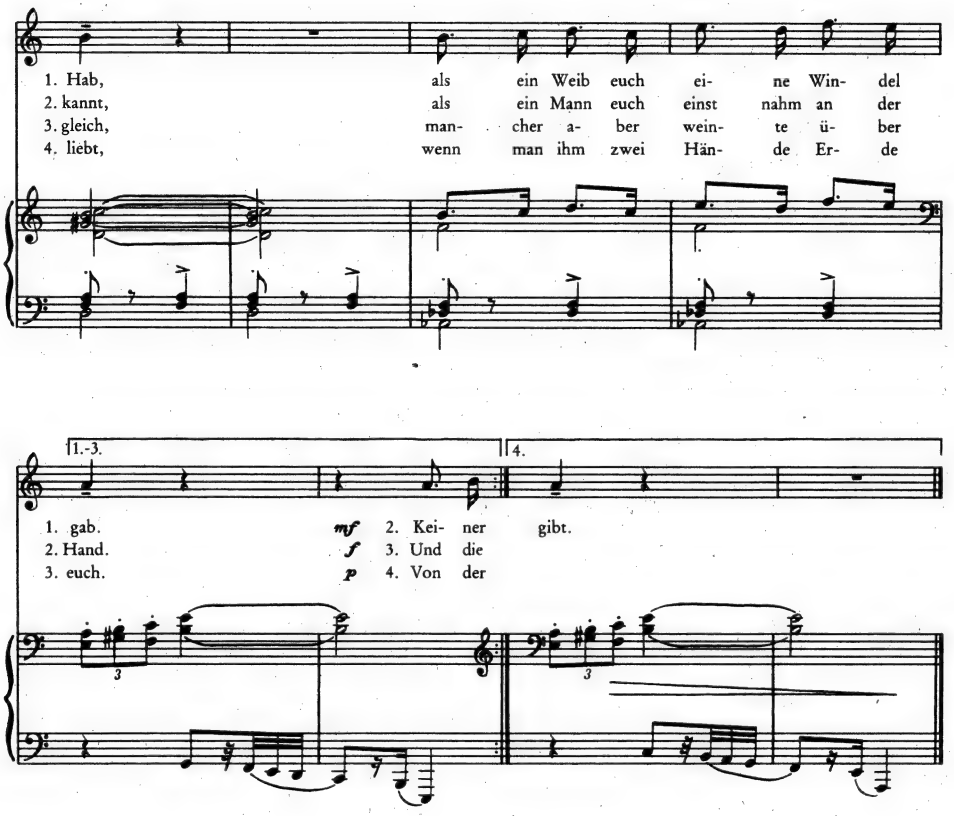
Paul Dessau



113 Von der Freundlichkeit der Welt

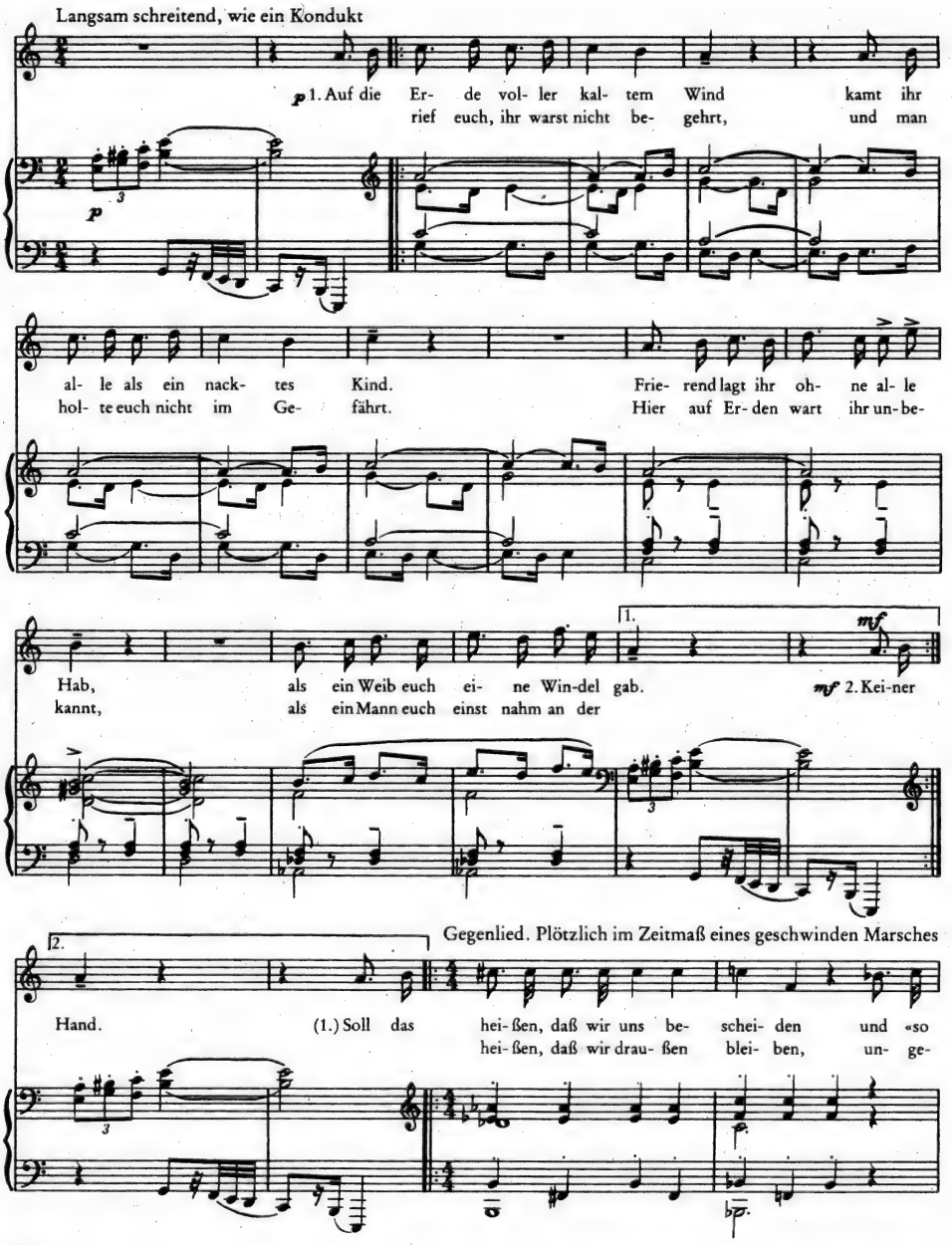
Rudolf Wagner-Régeny

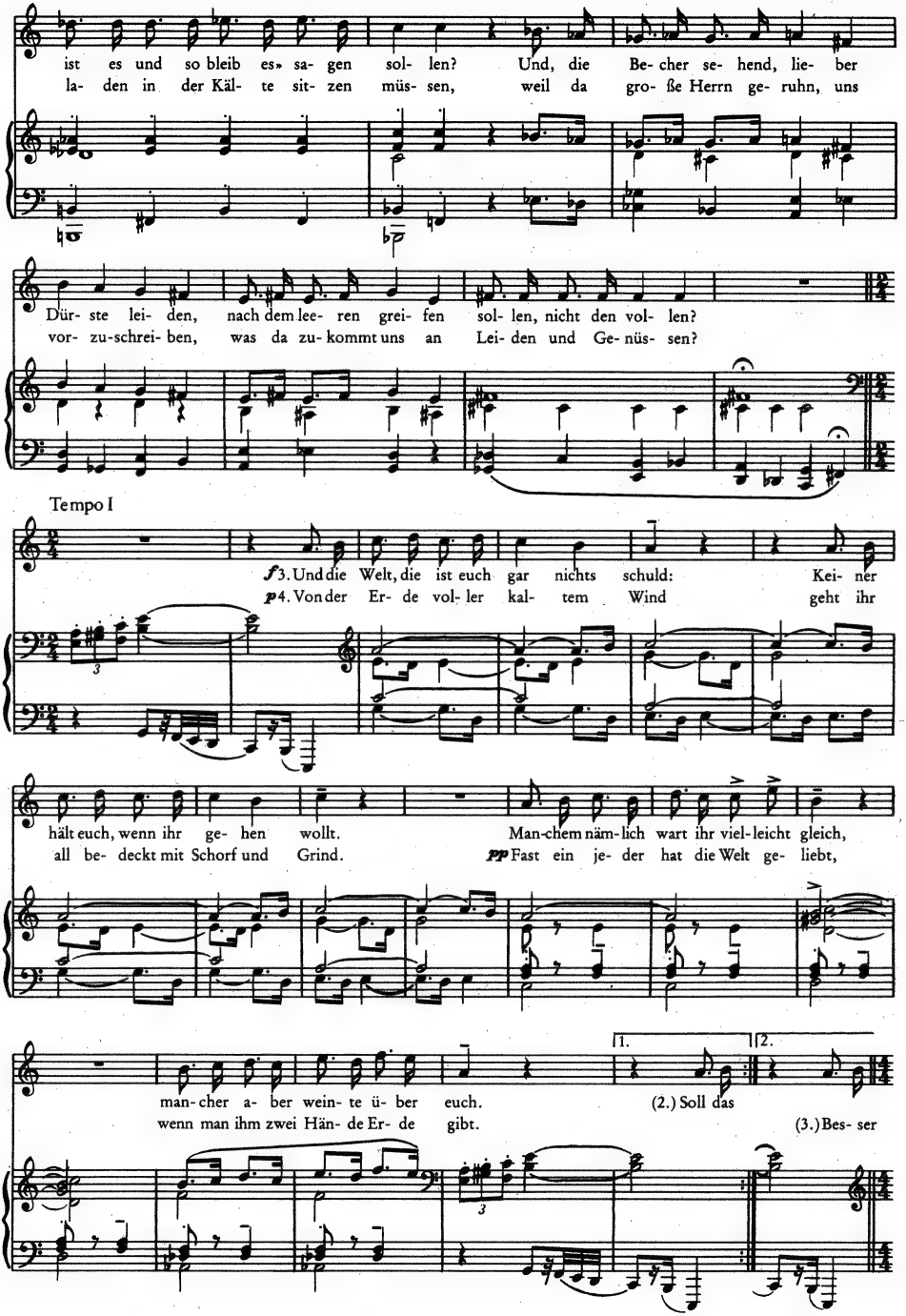


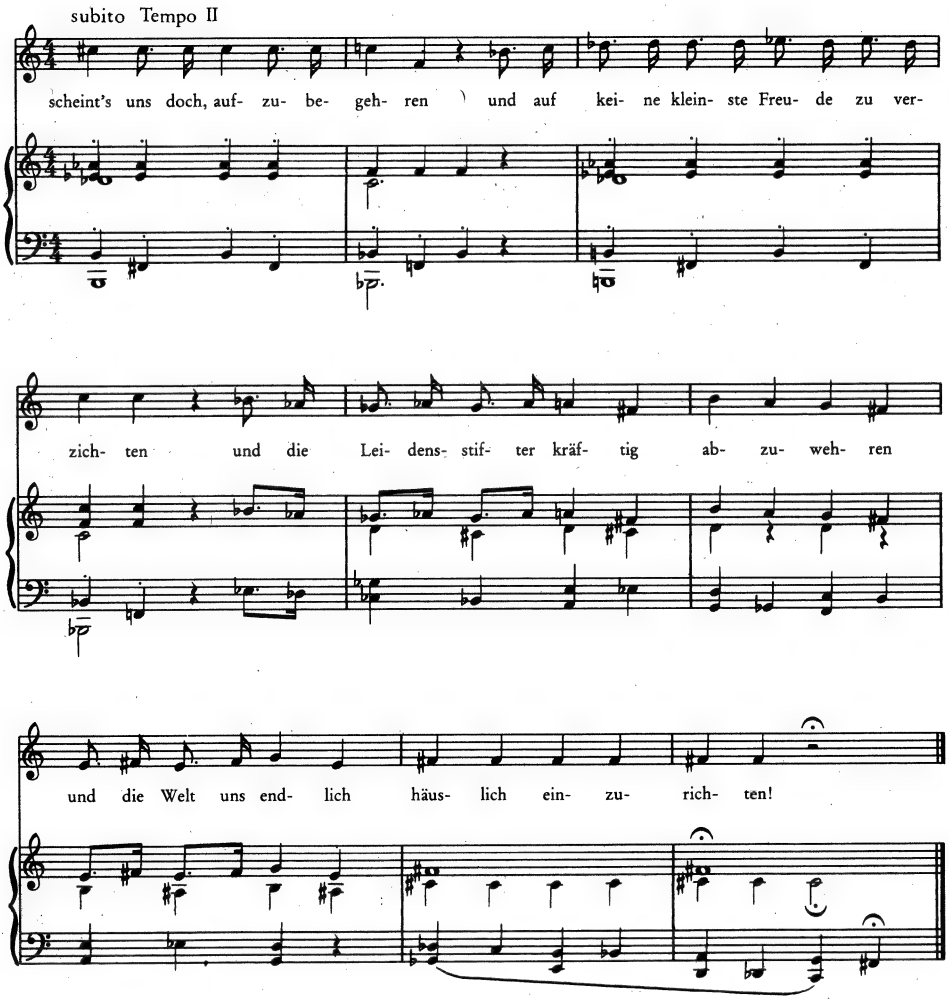

1. Hab, als ein Weib euch ei- ne Win- del
2. kannt, als ein Mann euch einst nahm an der
3. gleich, man- cher a- ber wein- te ü- ber
4. liebt, wenn man ihm zwei Hän- de Er- de
1.-3.
4.
1. gab.
2. Hand.
3. euch.
mf 2. Kei- ner gibt.
f 3. Und die
p 4. Von der

Von der Freundlichkeit der Welt und Gegenlied

Rudolf Wagner-Régeny

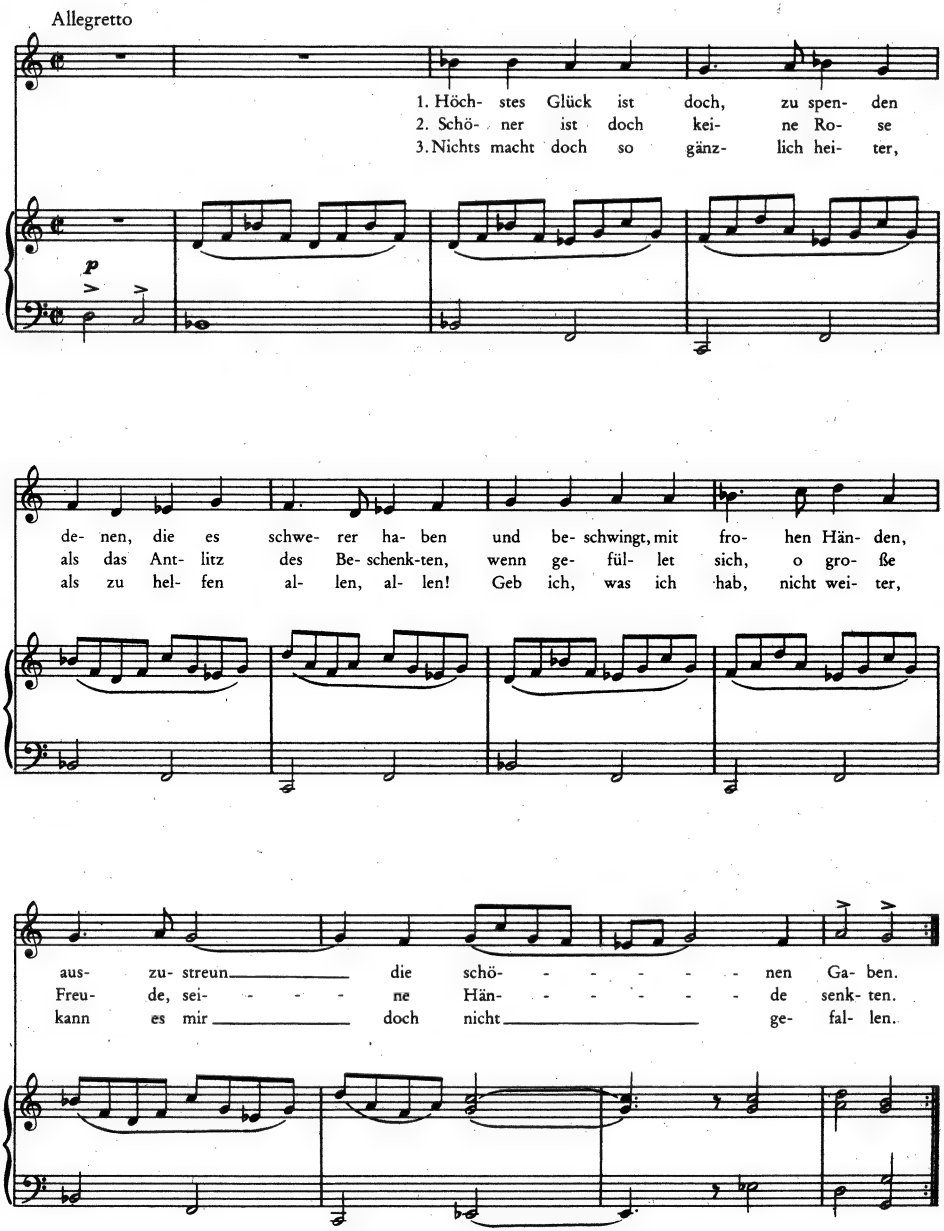



ist es und so bleib es» sa- gen sol- len? Und, die Be- cher se- hend, lie- ber
la- den in der Käl- te sit- zen müs- sen, weil da gro- ße Herrn ge- ruhn, uns
Dür- ste lei- den, nach dem lee- ren grei- fen sol- len, nicht den vol- len?
vor- zu-schrei- ben, was da zu- kommt uns an Lei- den und Ge- nüs- sen?
Tempo I
f 3. Und die Welt, die ist euch gar nichts schuld: Kei- ner
p 4. Von der Er- de vol- ler kal- tem Wind geht ihr
hält euch, wenn ihr ge- hen wollt. Man-chem näm-lich wart ihr viel-leicht gleich,
all be- deckt mit Schorf und Grind. pp Fast ein je- der hat die Welt ge- liebt,
man- cher a- ber wein- te ü- ber euch. (2.) Soll das
wenn man ihm zwei Hän- de Er- de gibt. (3.) Bes- ser
1.
2.


subito Tempo II
scheint's uns doch, auf- zu- be- geh- ren und auf kei- ne klein- ste Freu- de zu ver-
zich- ten und die Lei- dens- stif- ter kräf- tig ab- zu- weh- ren
und die Welt uns end- lich häus- lich ein- zu- rich- ten!

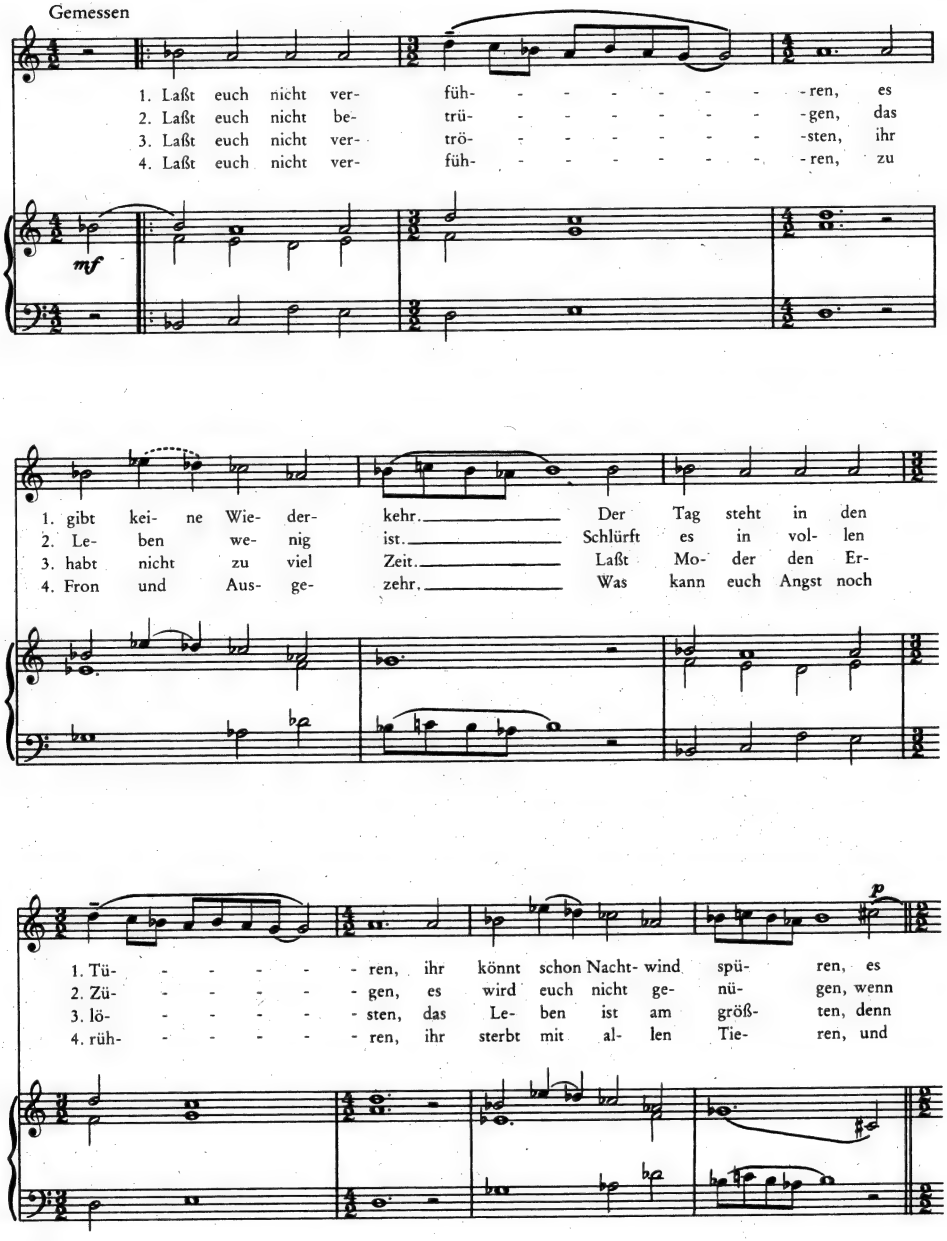
115 Vom Glück des Gebens

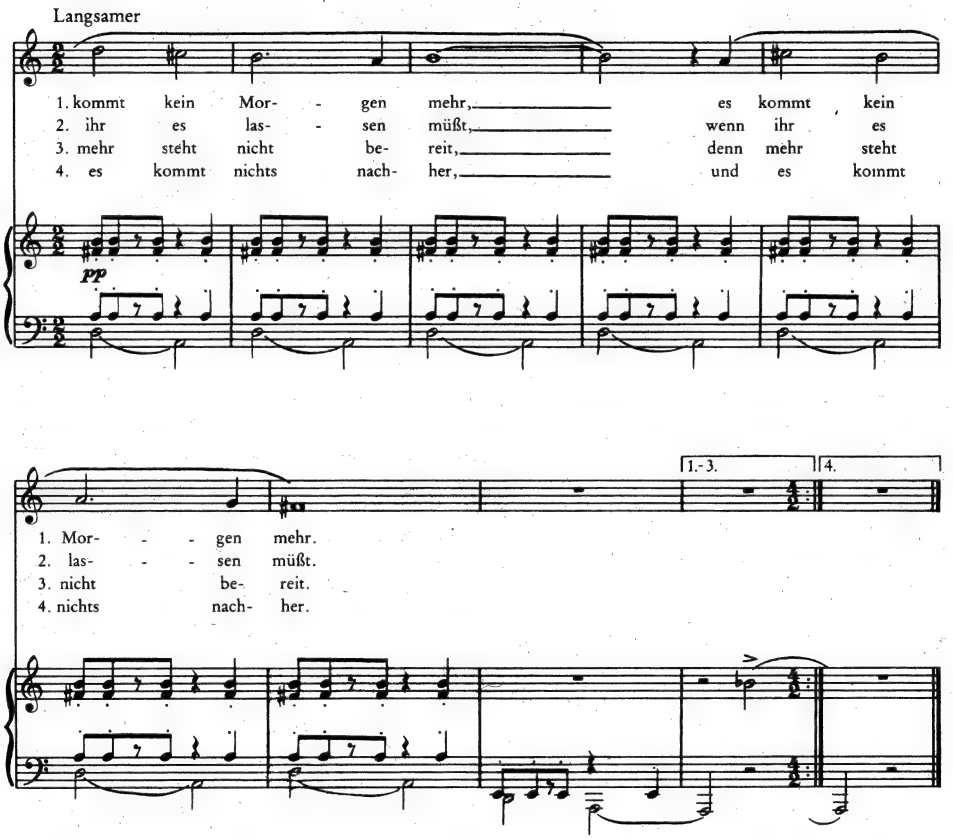
Rudolf Wagner-Régeny



116 Gegen Verführung

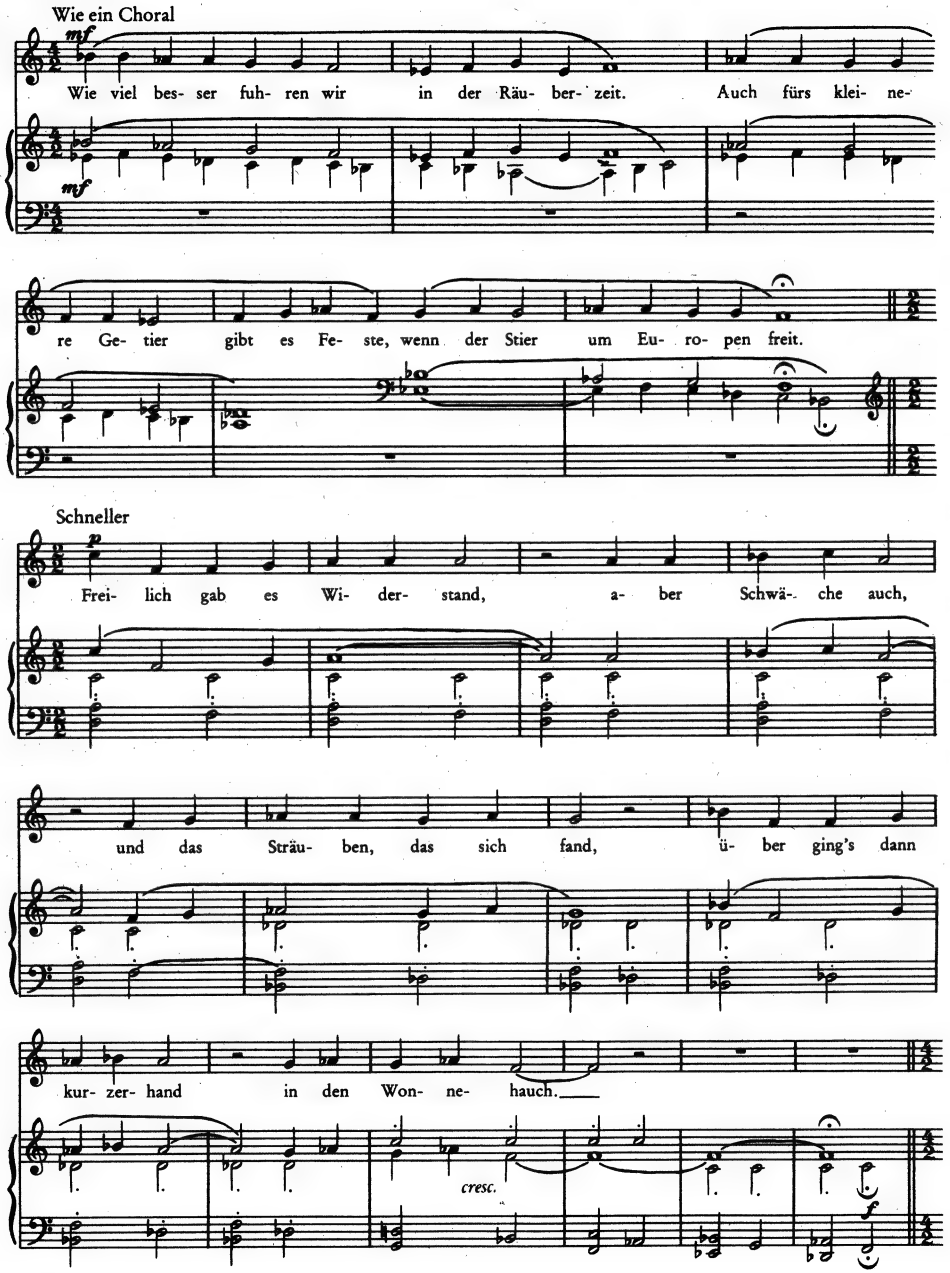
Rudolf Wagner-Régeny

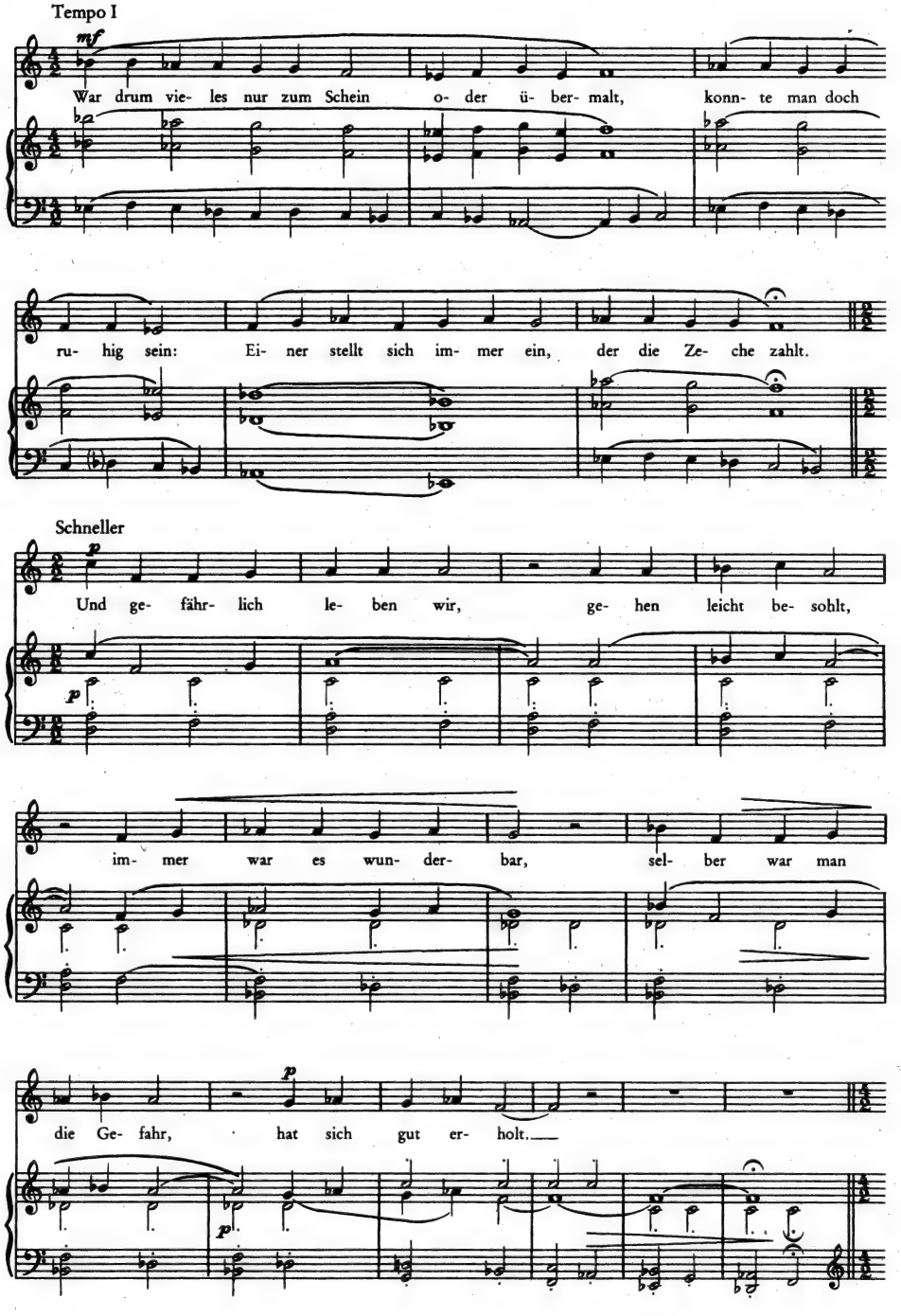



Langsamer
1. kommt kein Mor- - gen mehr, es kommt kein
2. ihr es las- - sen müßt, wenn ihr es
3. mehr steht nicht be- reit, denn mehr steht
4. es kommt nichts nach- her, und es kommt
pp
1.-3.
4.
1. Mor- - - gen mehr.
2. las- - - sen müßt.
3. nicht be- reit.
4. nichts nach- her.

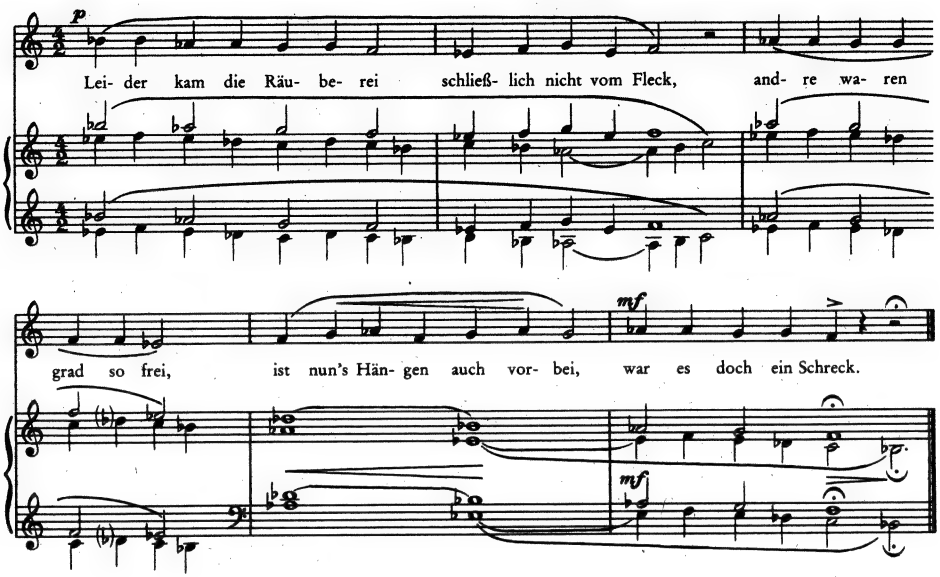
117 Räuberlied

Rudolf Wagner-Régeny



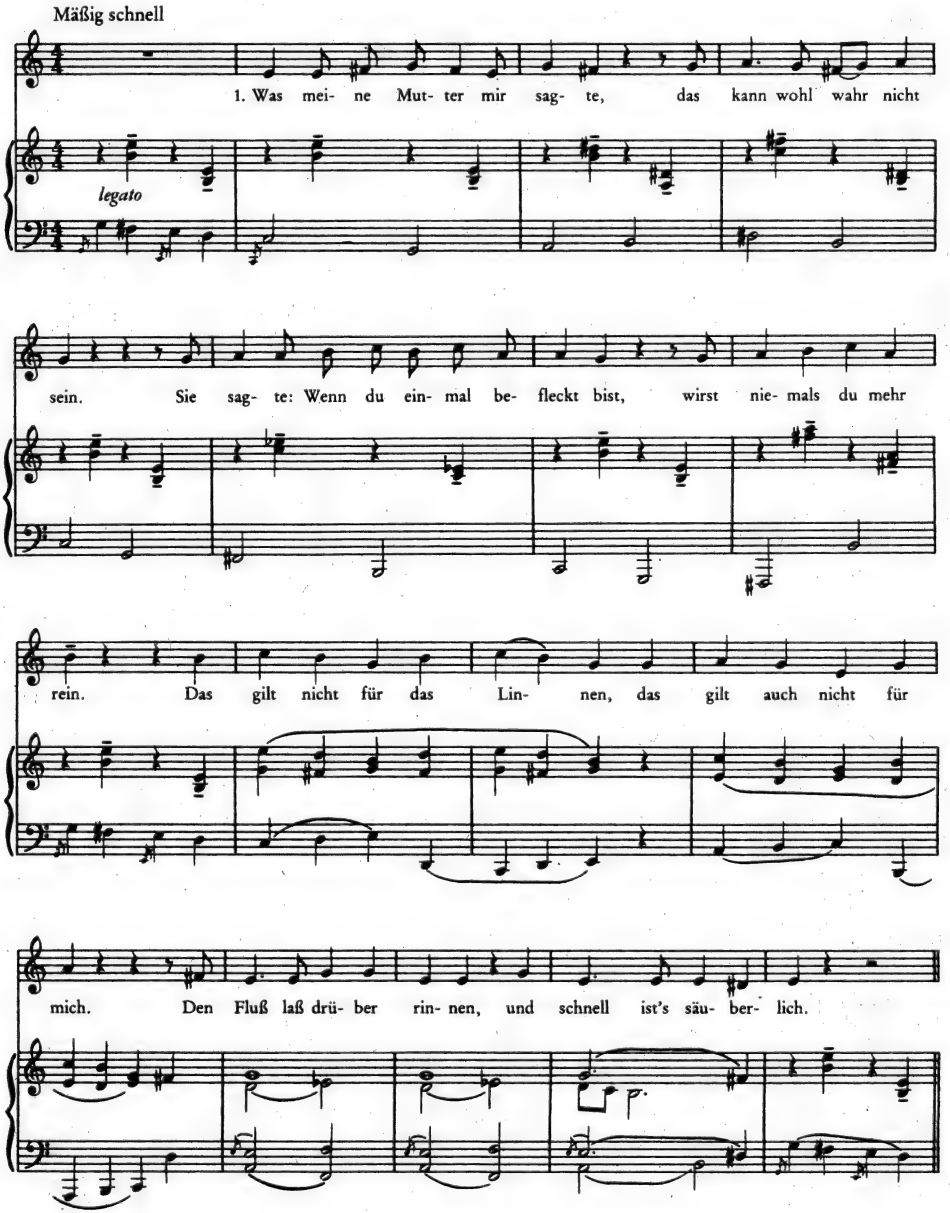

Tempo I
mf
War drum vie- les nur zum Schein o- der ü- ber- malt, konn- te man doch
ru- hig sein: Ei- ner stellt sich im- mer ein, der die Ze- che zahlt.
Schneller
p
Und ge- fähr- lich le- ben wir, ge- hen leicht be- sohlt,
p
im- mer war es wun- der- bar, sel- ber war man
p
die Ge- fahr, hat sich gut er- holt.
p

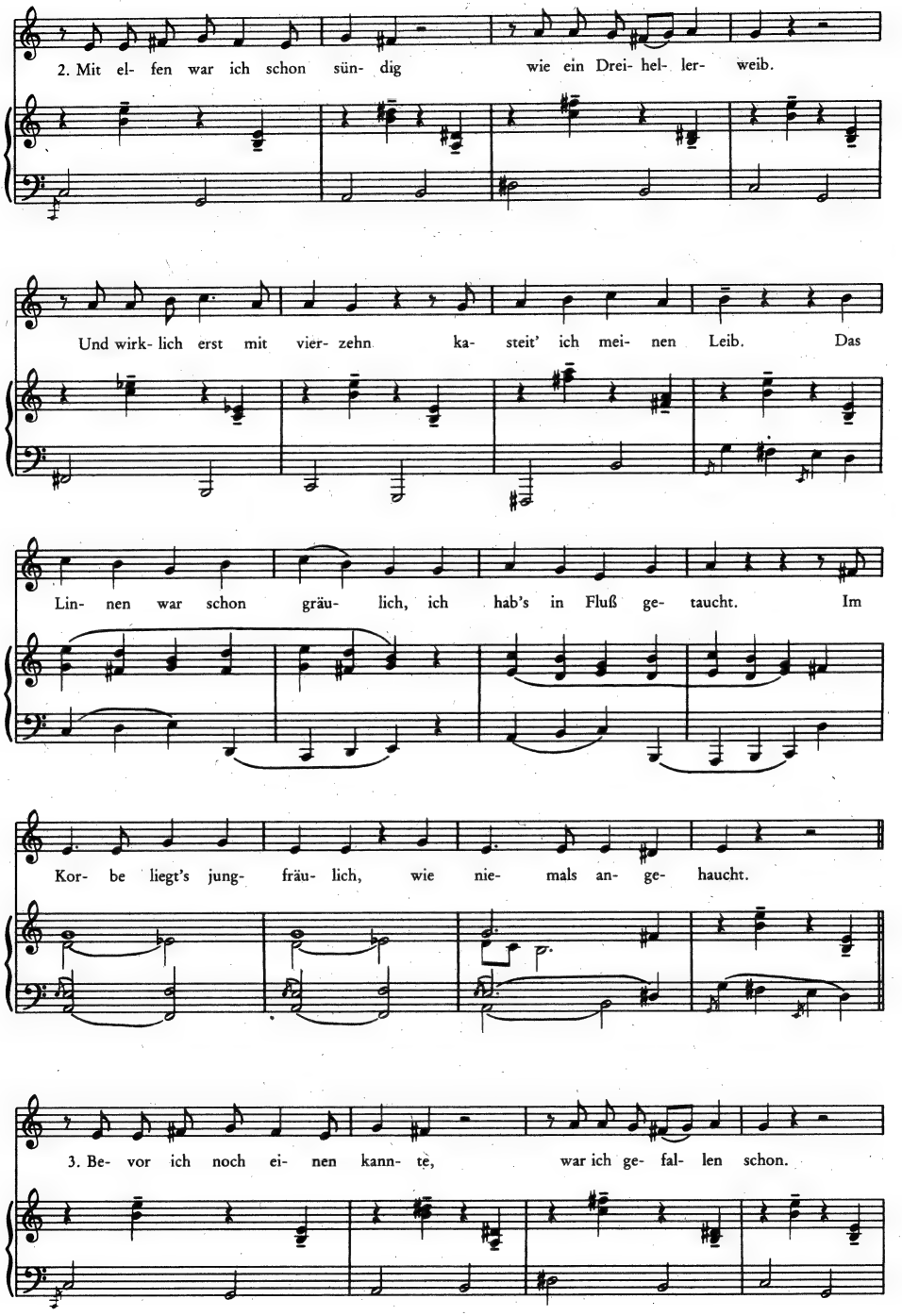
Tempo I

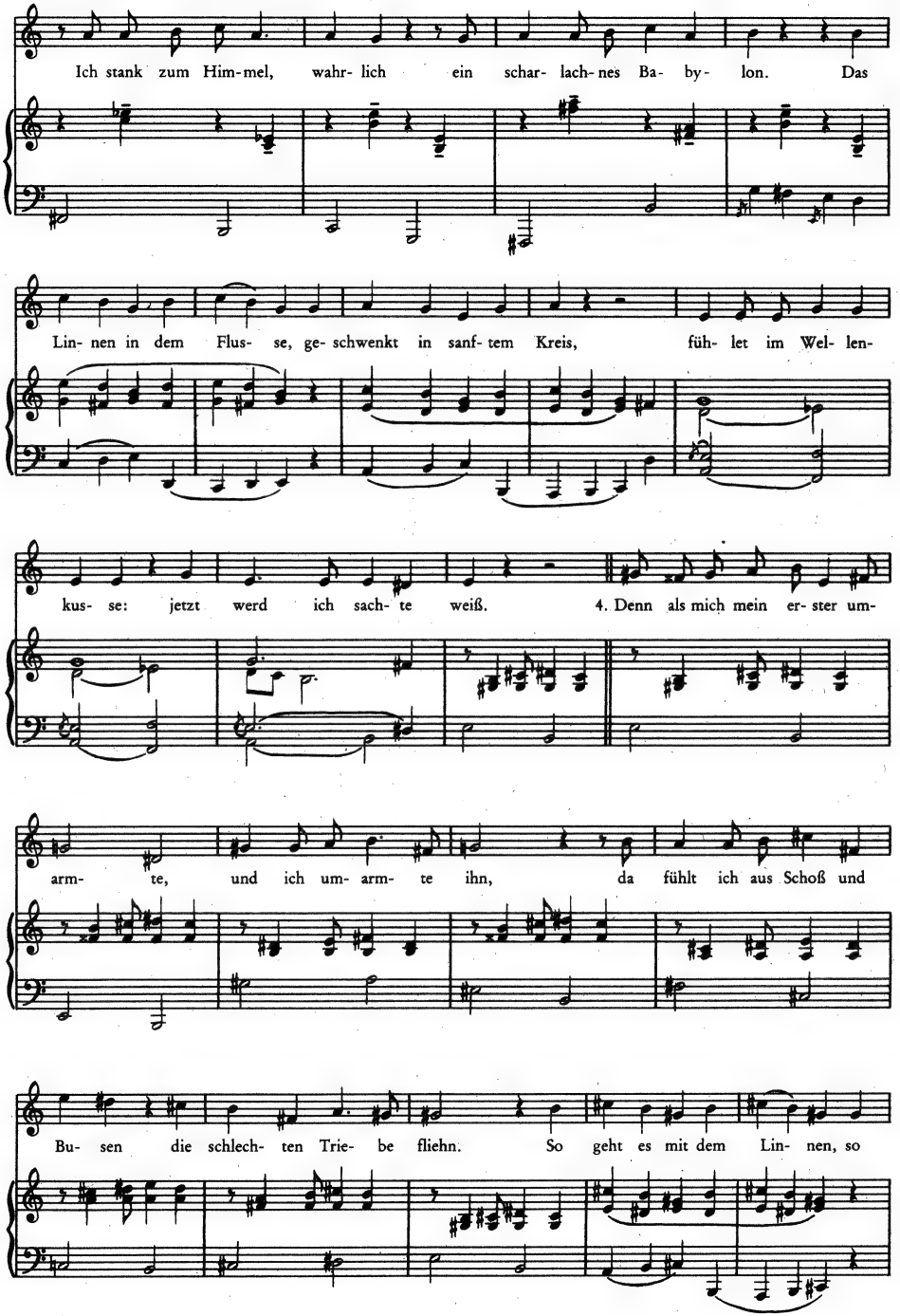

p
Lei- der kam die Räu- be- rei schließ- lich nicht vom Fleck, and- re wa- ren
mf
grad so frei, ist nun's Hän- gen auch vor- bei, war es doch ein Schreck.
mf

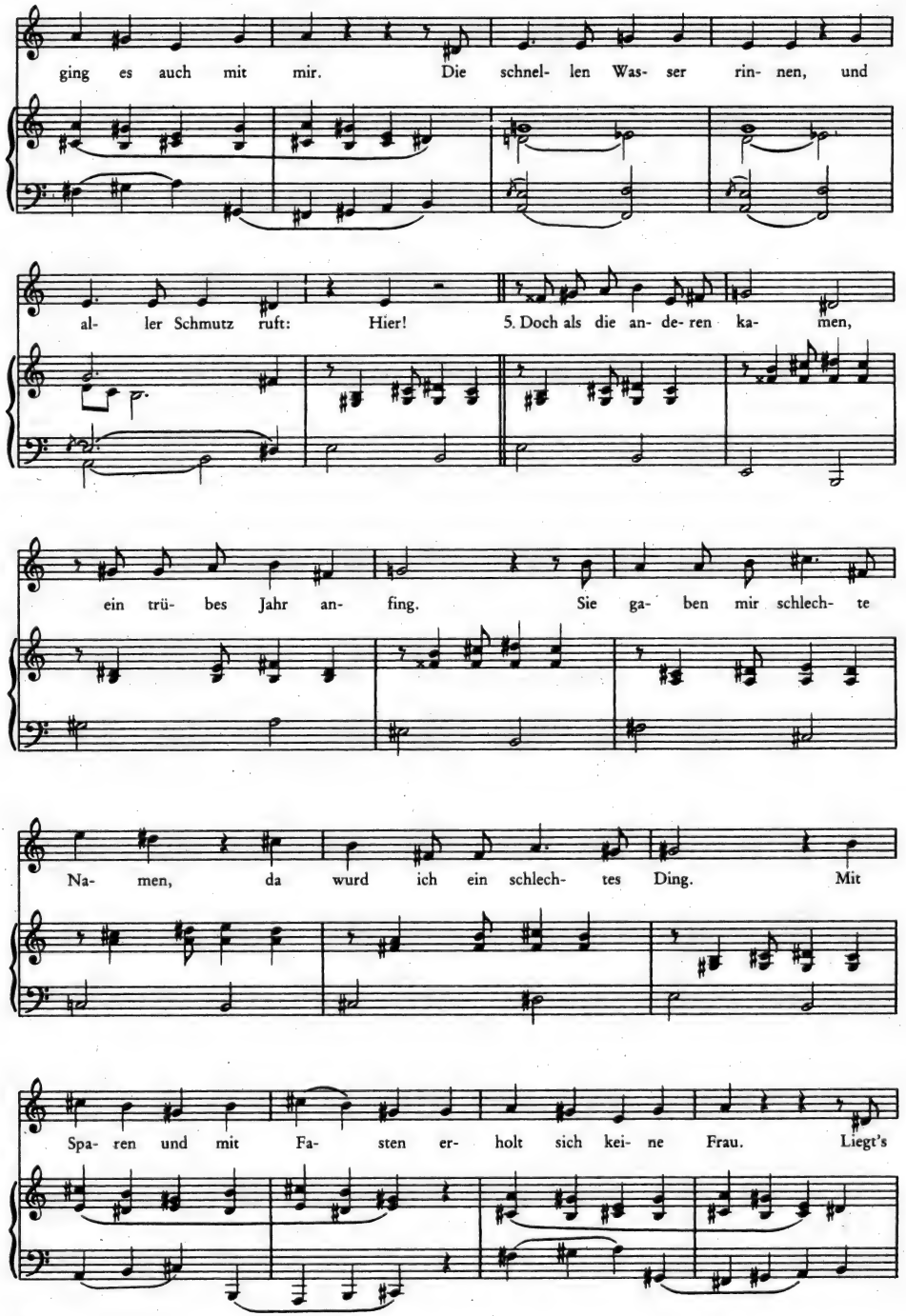
Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten

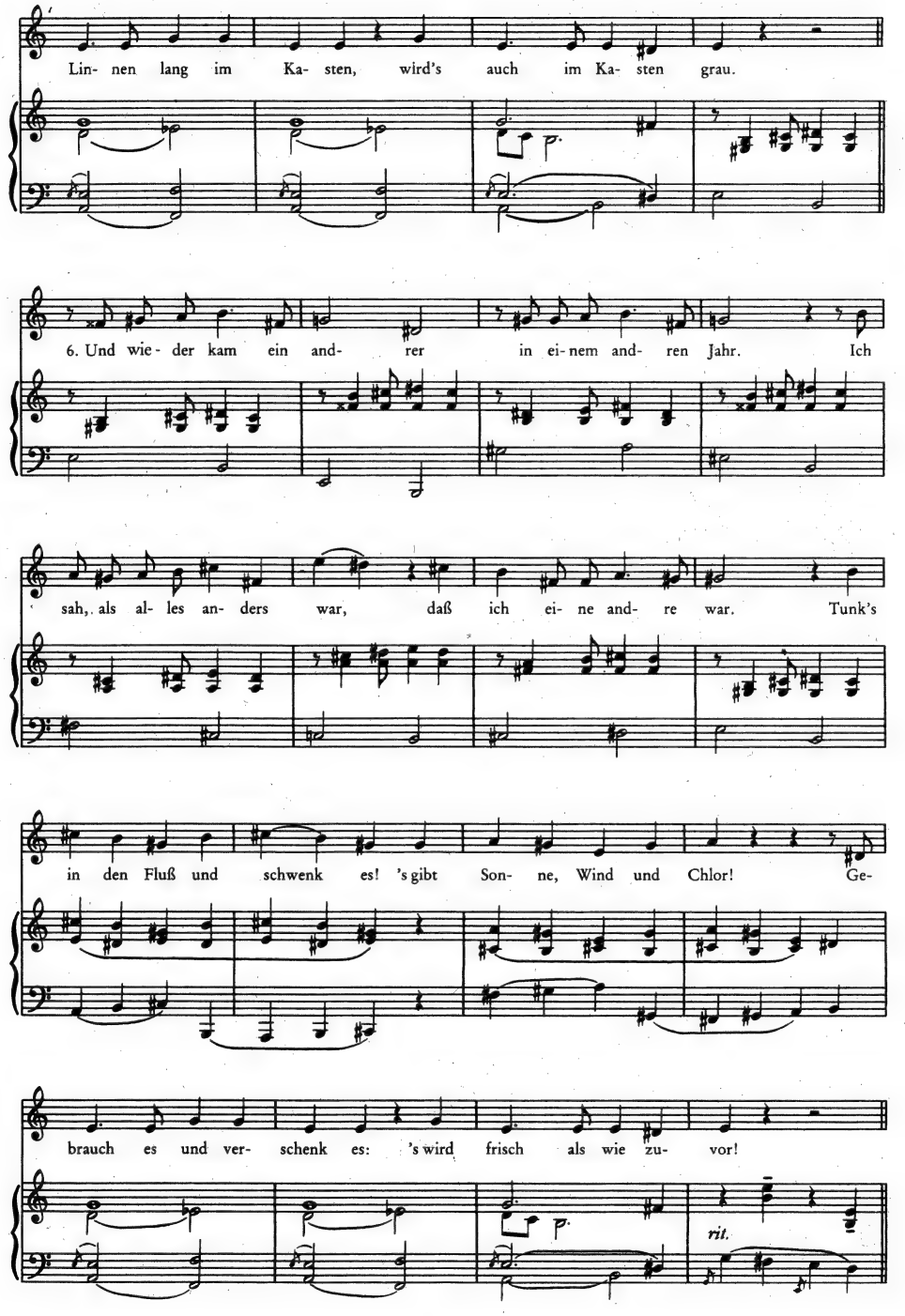
Rudolf Wagner-Régeny

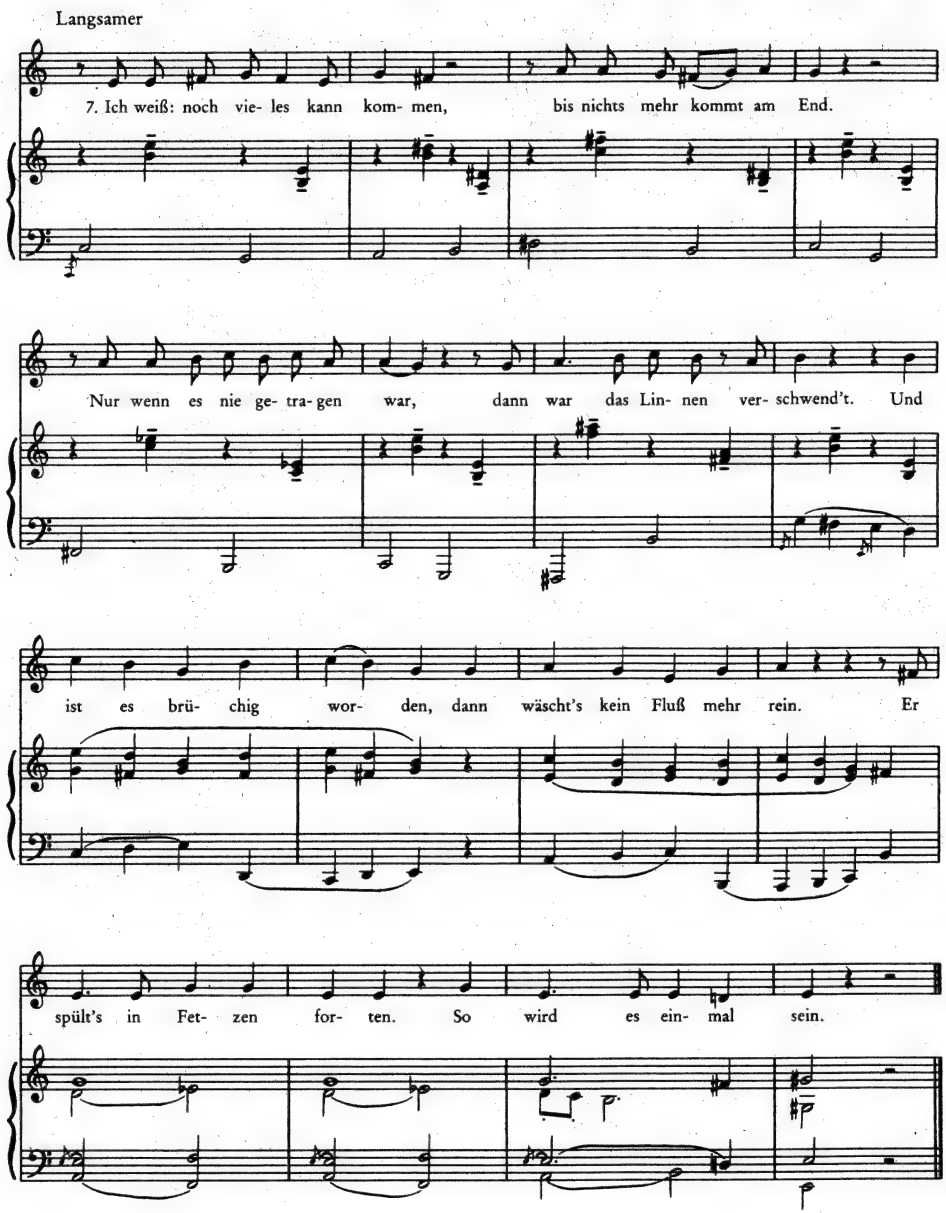



2. Mit el- fen war ich schon sün- dig wie ein Drei- hel- ler- weib.
Und wirk- lich erst mit vier- zehn ka- steit' ich mei- nen Leib. Das
Lin- nen war schon gräu- lich, ich hab's in Fluß ge- taucht. Im
Kor- be liegt's jung- fräu- lich, wie nie- mals an- ge- haucht.
3. Be- vor ich noch ei- nen kann- te, war ich ge- fal- len schon.


Ich stank zum Him-mel, wahr- lich ein schar- lach- nes Ba- by- lon. Das
Lin- nen in dem Flus- se, ge- schwenkt in sanf- tem Kreis, füh- let im Wel- len-
kus- se: jetzt werd ich sach- te weiß. 4. Denn als mich mein er- ster um-
arm- te, und ich um- arm- te ihn, da fühlt ich aus Schoß und
Bu- sen die schlech- ten Trie- be fliehn. So geht es mit dem Lin- nen, so

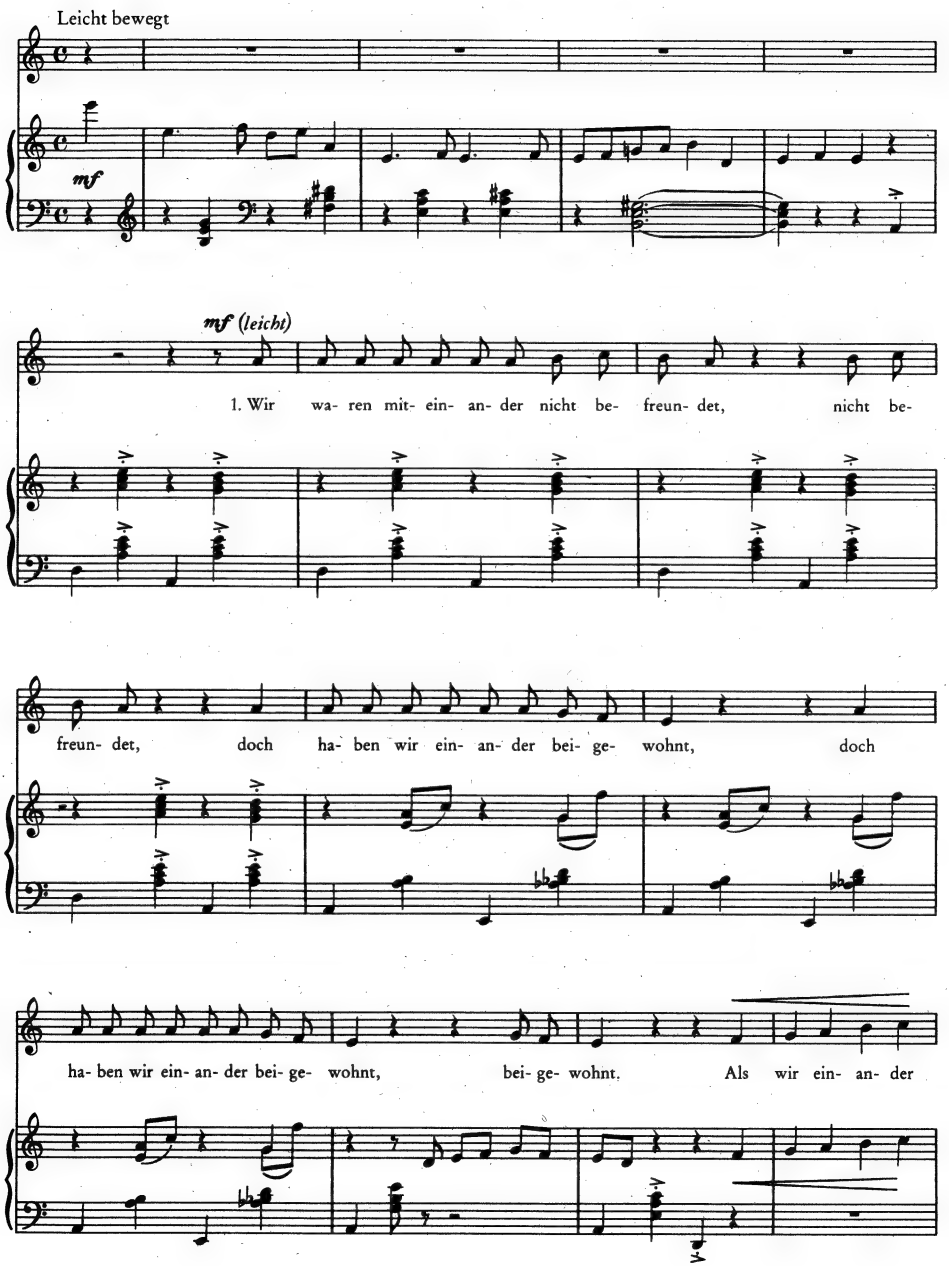

ging es auch mit mir. Die schnel- len Was- ser rin- nen, und
al- ler Schmutz ruft: Hier! 5. Doch als die an- de- ren ka- men,
ein trü- bes Jahr an- fing. Sie ga- ben mir schlech- te
Na- men, da wurd ich ein schlech- tes Ding. Mit
Spa- ren und mit Fa- sten er- holt sich kei- ne Frau. Liegt's

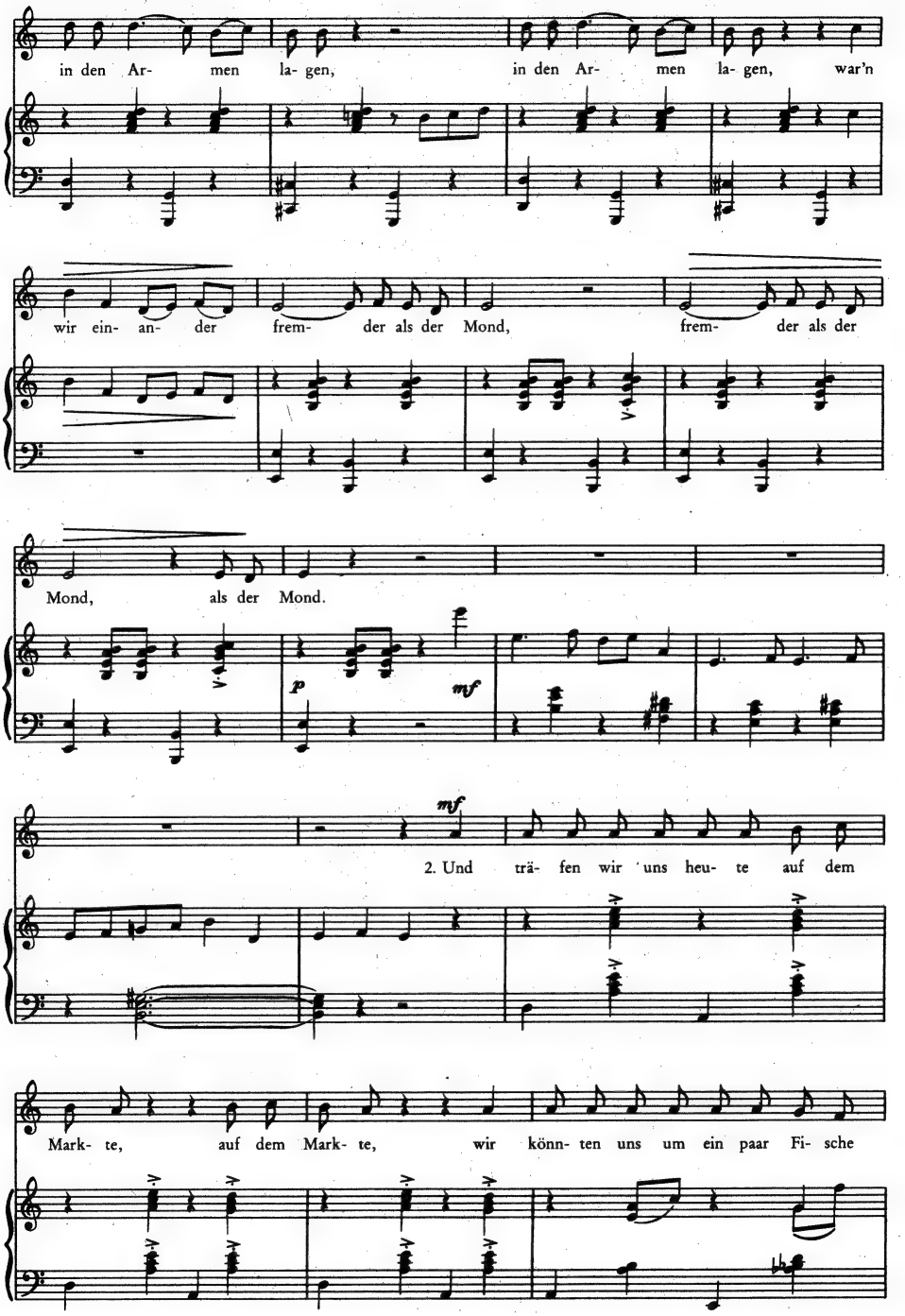

Lin- nen lang im Ka- sten, wird's auch im Ka- sten grau.
6. Und wie- der kam ein and- rer in ei- nem and- ren Jahr. Ich
sah,. als al- les an- ders war, daß ich ei- ne and- re war. Tunk's
in den Fluß und schwenk es! 's gibt Son- ne, Wind und Chlor! Ge-
brauch es und ver- schenk es: 's wird frisch als wie zu- vor!
p.
rit.

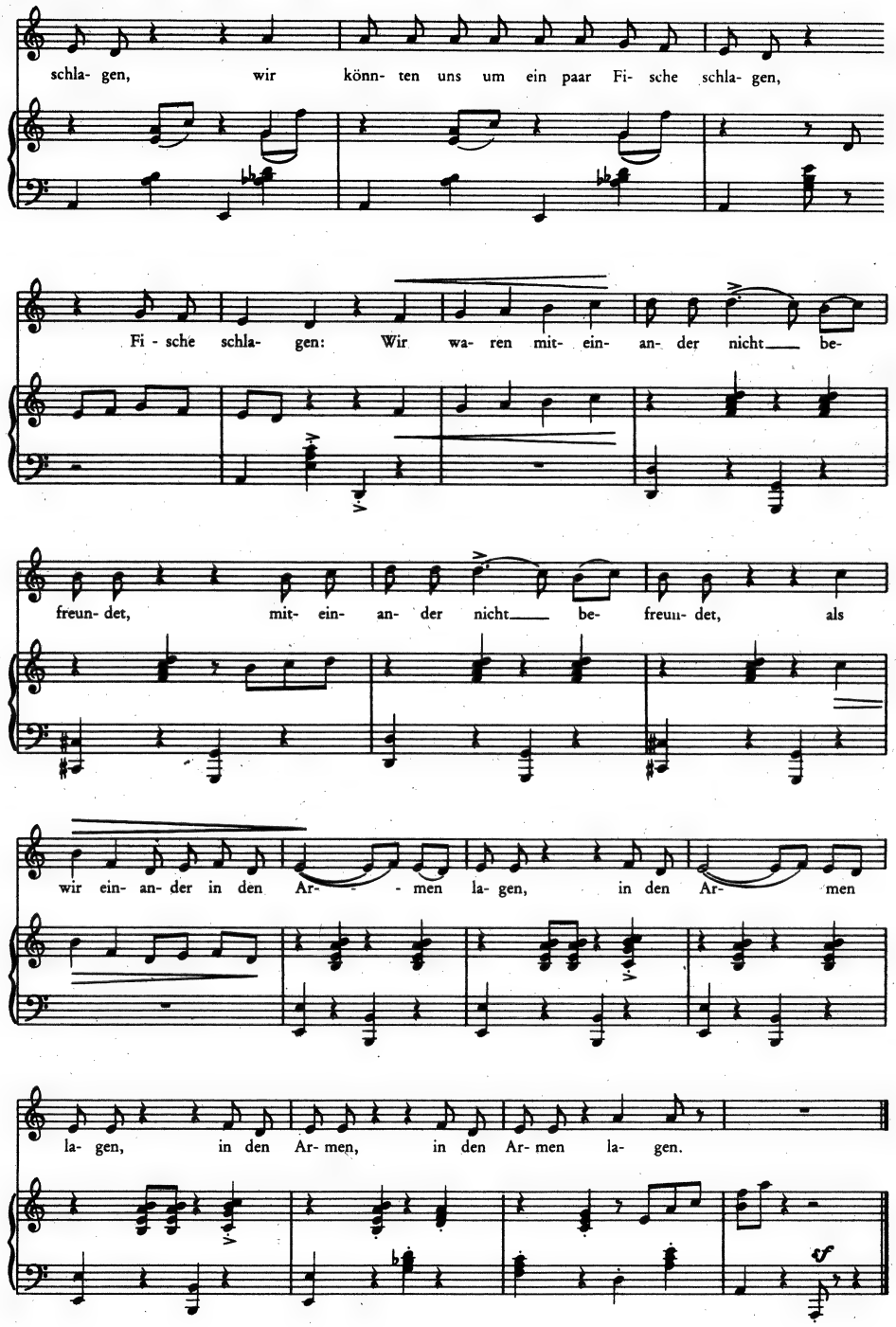

Langsamer
7. Ich weiß: noch vie- les kann kom- men, bis nichts mehr kommt am End.
Nur wenn es nie ge- tra- gen war, dann war das Lin- nen ver- schwend't. Und
ist es brü- chig wor- den, dann wäscht's kein Fluß mehr rein. Er
spült's in Fet- zen for- ten. So wird es ein- mal sein.

119 Liebeslied aus einer schlechten Zeit

Kurt Schwaen

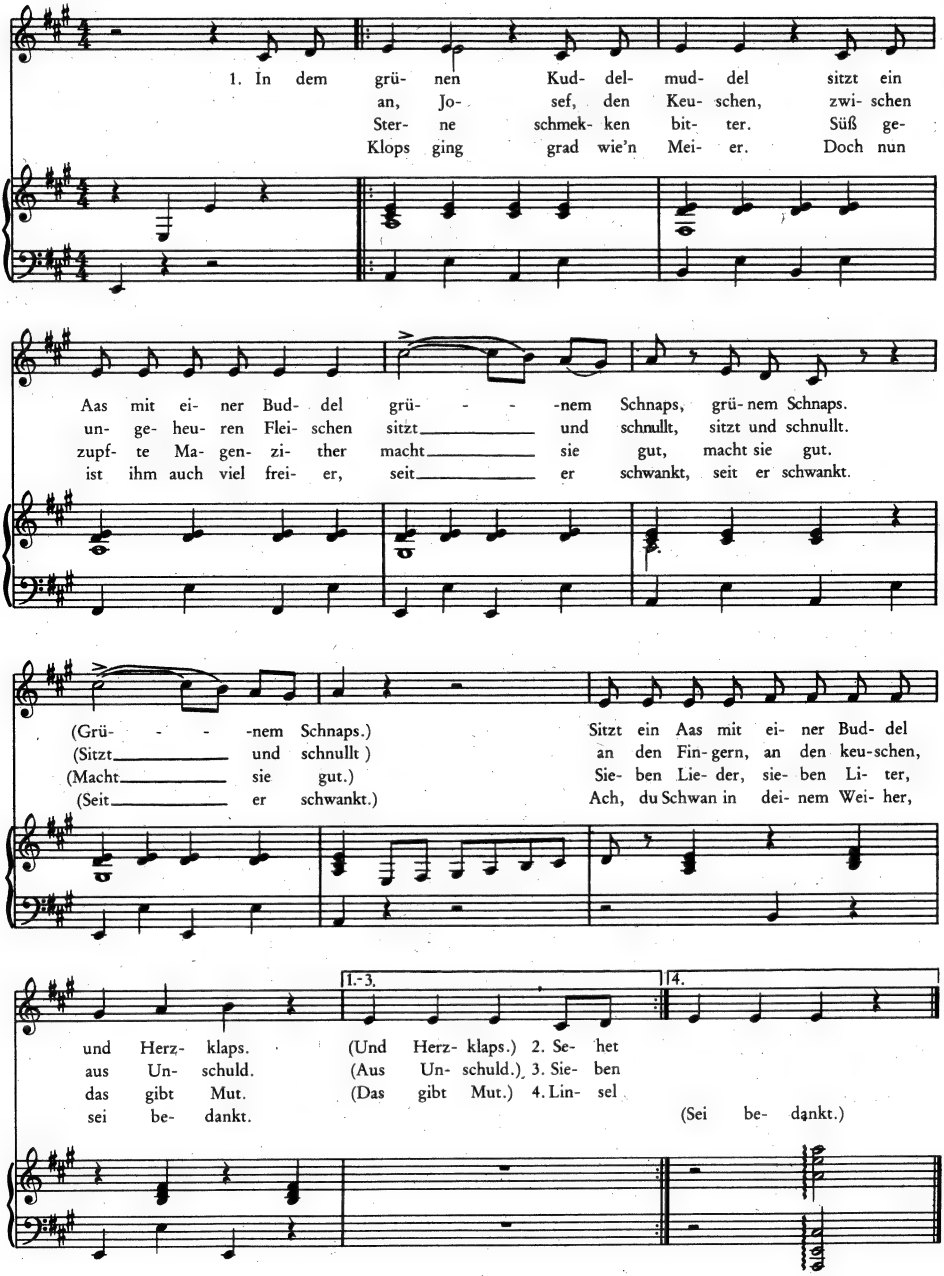



in den Ar- men la- gen, in den Ar- men la- gen, war'n
wir ein- an- der frem- der als der Mond, frem- der als der
Mond, als der Mond.
p
mf
mf
2. Und trä- fen wir uns heu- te auf dem
Mark- te, auf dem Mark- te, wir könn- ten uns um ein paar Fi- sche


schla- gen, wir könn- ten uns um ein paar Fi- sche schla- gen,
Fi - sche schla- gen: Wir wa- ren mit- ein- an- der nicht be-
freun- det, mit- ein- an- der nicht be- freun- det, als
wir ein- an- der in den Ar- men la- gen, in den Ar- men
la- gen, in den Ar- men, in den Ar- men la- gen.
f

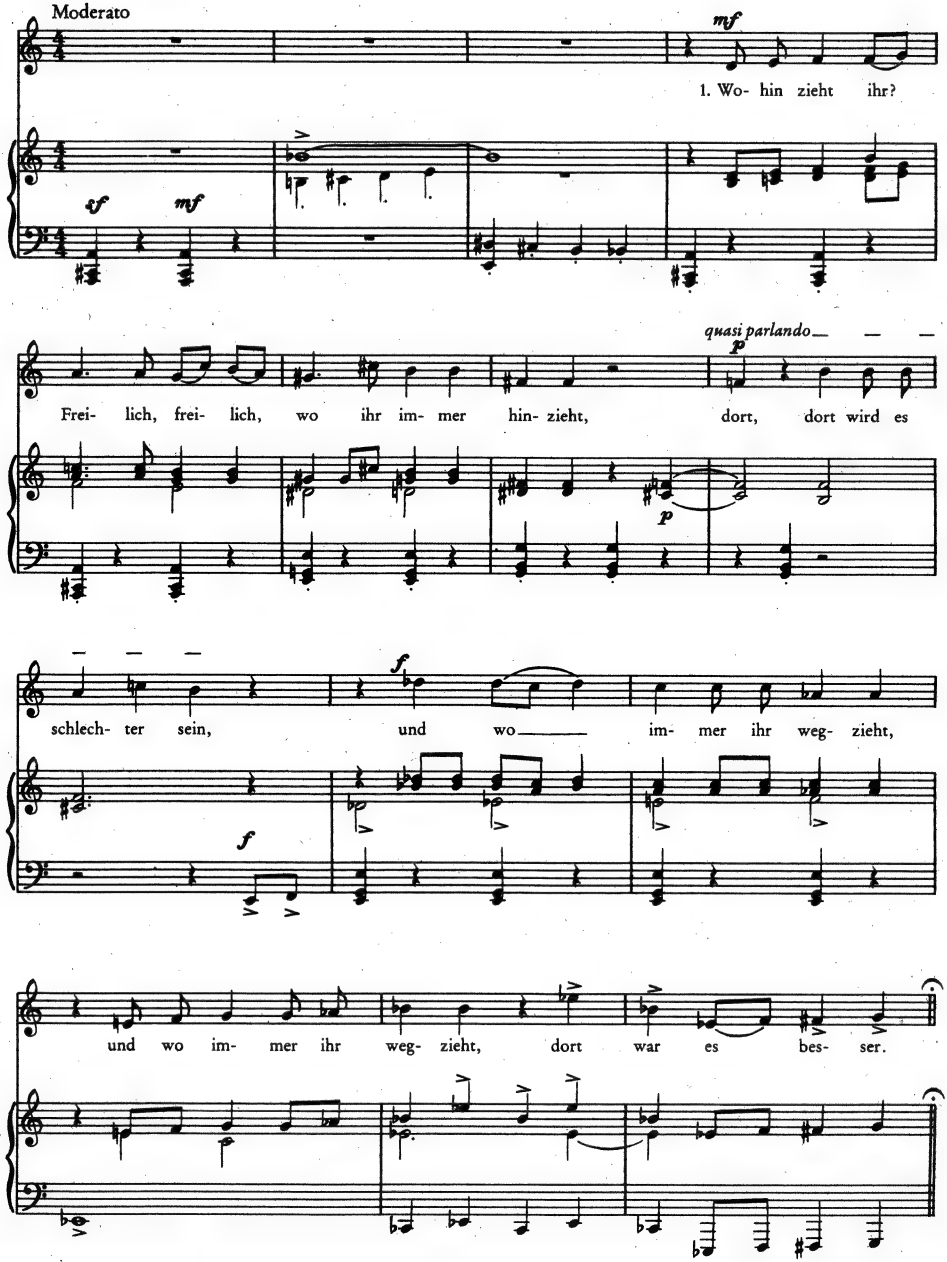
120 Über den Schnapsgenuß

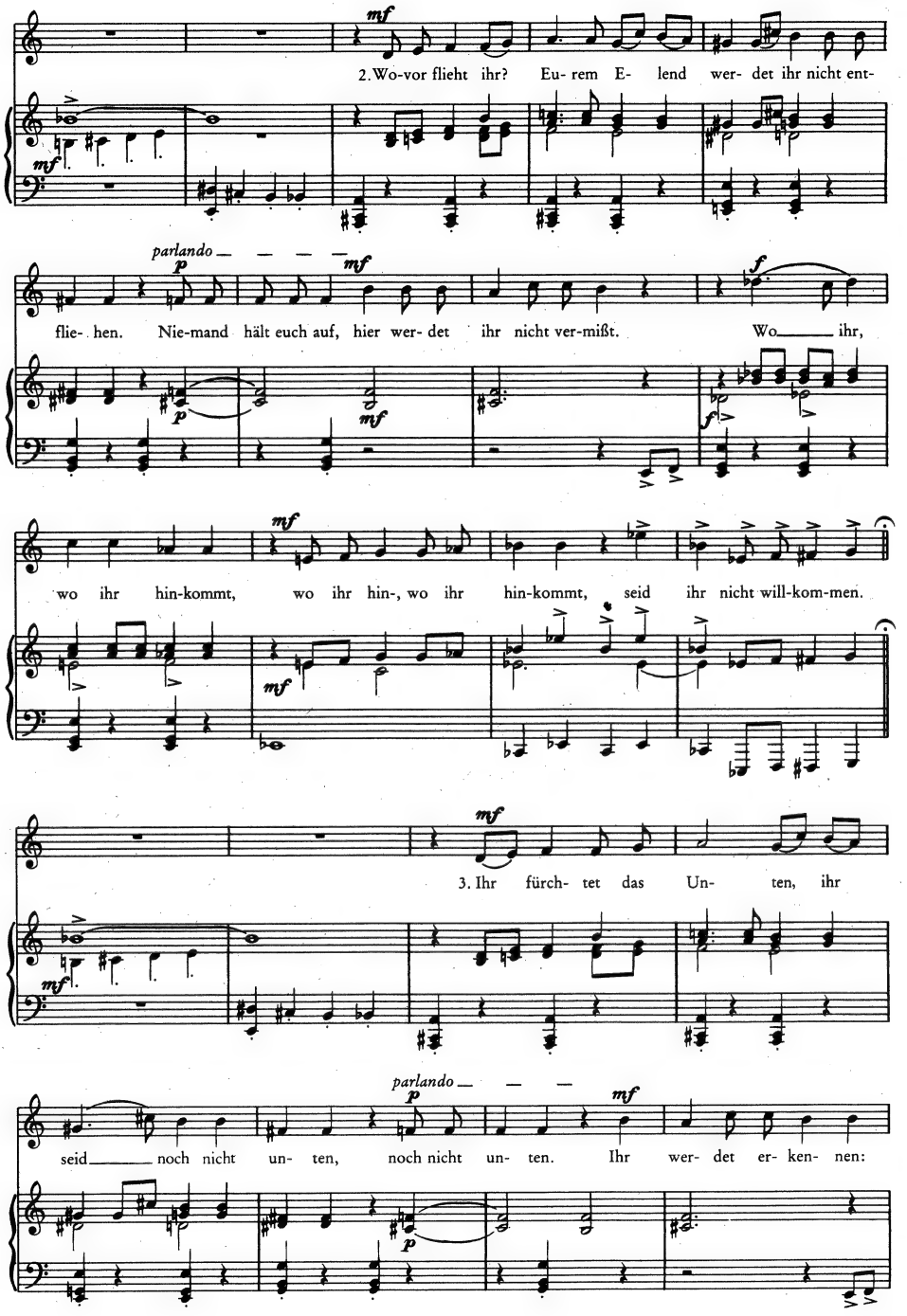
Kurt Schwaen

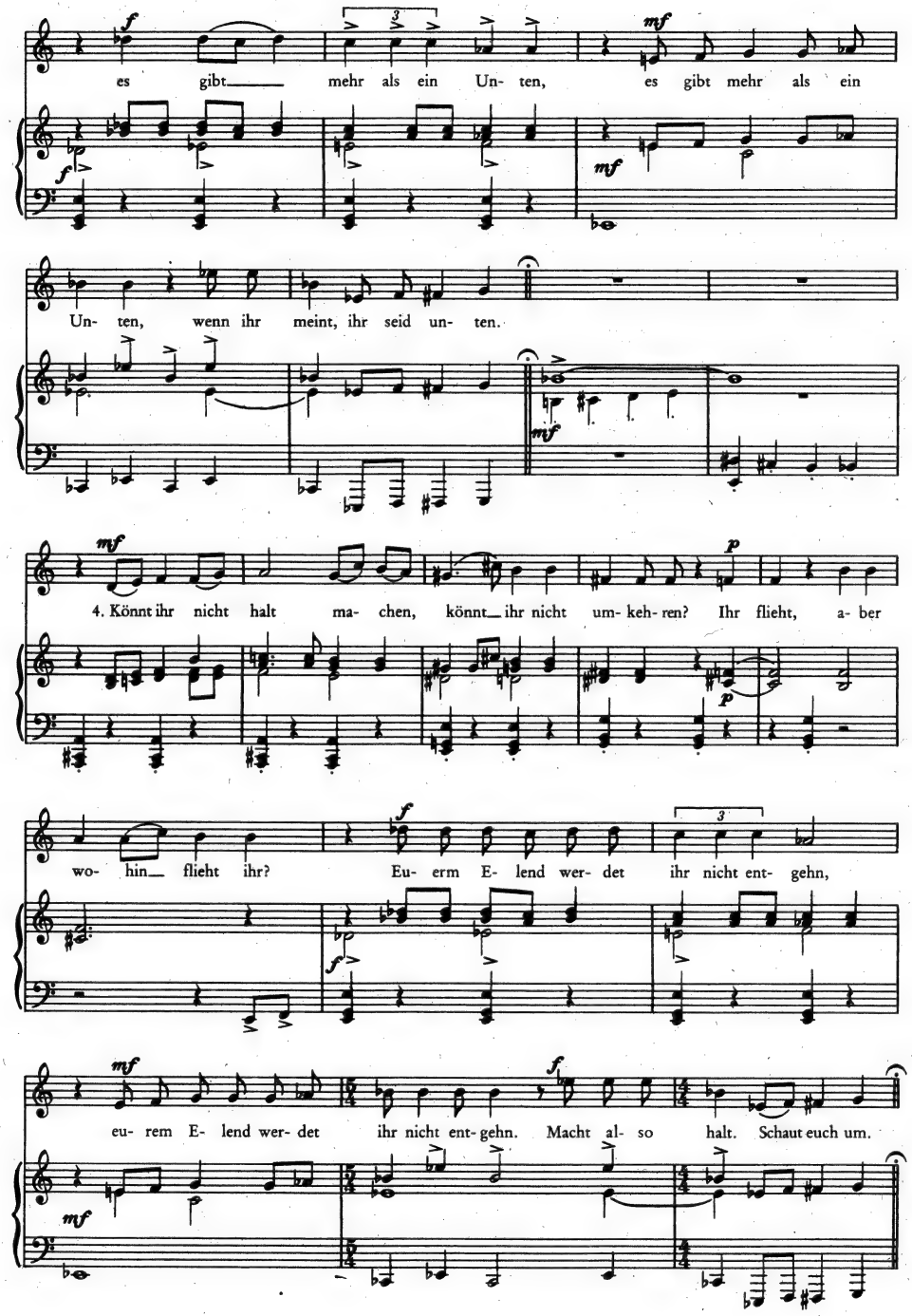


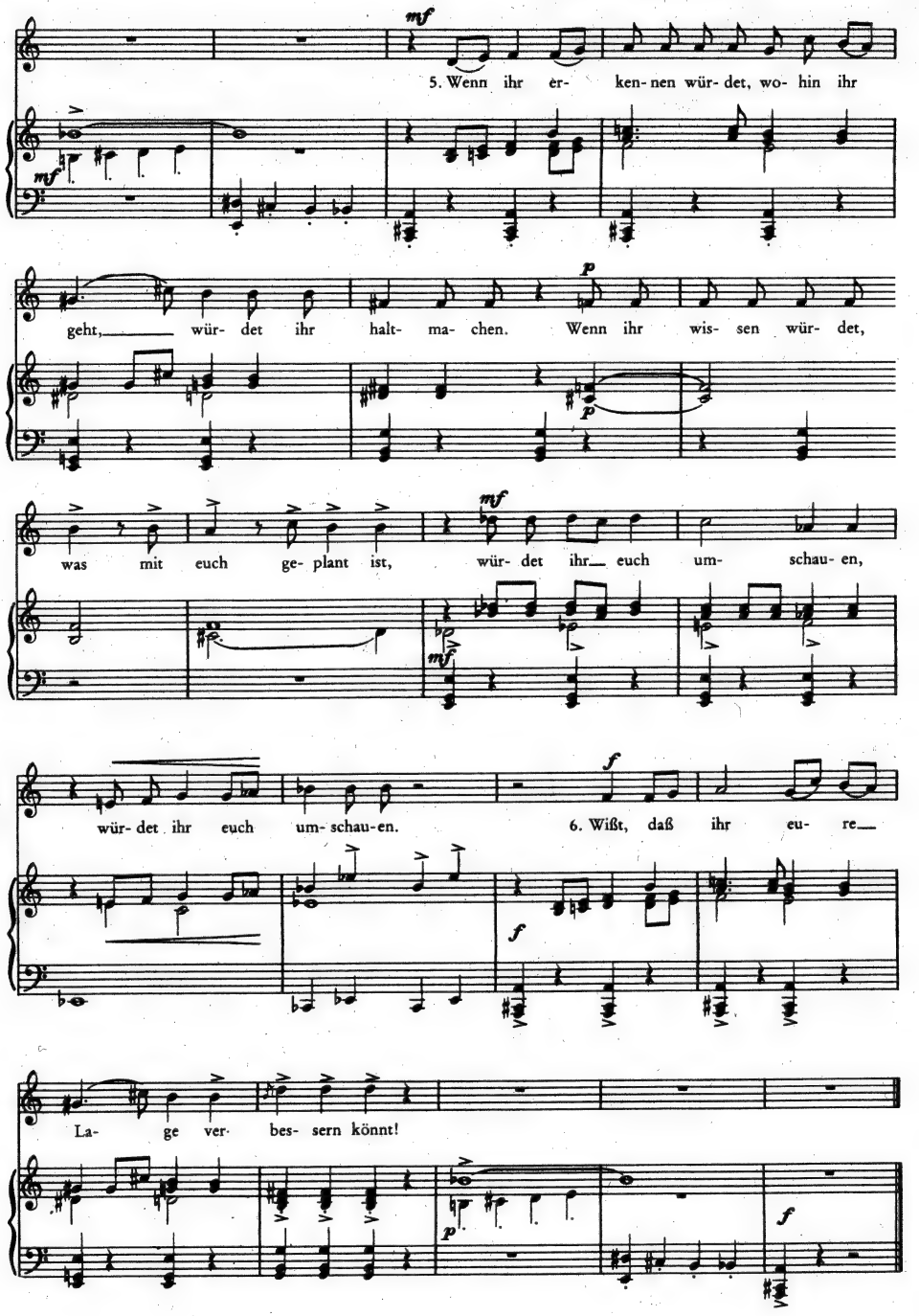
121 Wohin zieht ihr?

Kurt Schwaen




mf
2. Wo-vor flieht ihr? Eu- rem E- lend wer- det ihr nicht ent-
parlando
p
mf
flie- hen. Nie-mand hält euch auf, hier wer- det ihr nicht ver-mißt.
f
Wo ihr,
mf
wo ihr hin-kommt, wo ihr hin-, wo ihr hin-kommt, seid ihr nicht will-kom-men.
mf
3. Ihr fürch- tet das Un- ten, ihr
parlando
p
mf
seid noch nicht un- ten, noch nicht un- ten. Ihr wer- det er- ken- nen:


es gibt mehr als ein Un- ten, es gibt mehr als ein
Un- ten, wenn ihr meint, ihr seid un- ten.
4. Könnt ihr nicht halt ma- chen, könnt ihr nicht um- keh- ren? Ihr flieht, a- ber
wo- hin flieht ihr? Eu- erm E- lend wer- det ihr nicht ent- gehn,
eu- rem E- lend wer- det ihr nicht ent- gehn. Macht al- so halt. Schaut euch um.


mf
5. Wenn ihr er- ken- nen wür- det, wo- hin ihr
mf
p
geht, wür- det ihr halt- ma- chen. Wenn ihr wis- sen wür- det,
p
mf
was mit euch ge- plant ist, wür- det ihr euch um- schau- en,
mf
f
wür- det ihr euch um- schau- en. 6. Wißt, daß ihr eu- re
f
La- ge ver- bes- sern könnt!
p
f

Kommentare

Lieder zur Klampfe

1952 bemerkte Brecht über seine »Berufswahl«: »Zuerst habe ich Lieder geschrieben, die ich auf der Gitarre meinen Bekannten vorsang, um ihnen und mir Spaß zu machen.«[1]

Brechts erste Gedichtsammlung war ein Liederheft. Der Titel »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918« weist auf die bereits damals von Brecht befolgte kollektive Arbeitsweise hin. Brechts frühe Lyrik war eingebunden in den Augsburger Freundeskreis und auf Austausch hin angelegt. Die Bestimmung für die Gemeinschaft stand im Vordergrund; sie ließ sich am besten im Liede erfüllen. Es wurde diskutiert, wohl auch gemeinsam produziert; Brecht, im Mittelpunkt, regte die Freunde an, ihre Talente zu zeigen. Man kam in Wirtshäusern zusammen, spielte zu nächtlichen Serenaden auf, zog mit der Klampfe übers Land; dies hatte hier seine Traditionen, die die »Brecht-Clique« auf ihre Weise erneuerte.

Die »Lieder zur Klampfe«, als Melodien bisher nicht veröffentlicht, sind auf den ersten Seiten eines offenbar von Brecht selbst zugeschnittenen und in Fadenheftung zusammengefaßten Notizbuches verzeichnet.[2] Die Sammlung enthält acht Lieder mit zum Teil unvollständig aufgezeichneten (beim letzten Lied überhaupt fehlenden, aber anderwärts ergänzbaren) Texten; dem Umfang des Heftes nach dürfte sie auf Zuwachs angelegt gewesen, doch abgebrochen worden sein. Die Notenlinien sind mit der Hand gezogen, die Melodien (abgesehen von zwei Aufzeichnungen in normativer Notenschrift) in der für Brecht typischen Form als Stenogramm fixiert: Angabe der Tonhöhen durch auf oder zwischen die Notenlinien schräg gesetzte Striche, ohne die sonst üblichen »Hälse«; Differenzierung des Notenwertes (in dieser Sammlung nur bei einem Lied) durch Variierung der Zeichen, wiederum in eigenwillig vereinfachter Form: langer Wert = Kreuz, kurzer Wert = Strich; Aussparung der Taktstriche im Vertrauen auf die Metrik der Verse mit ihren festgeschriebenen Hebungen und Senkungen; die Notenlinien durchmessende Striche lediglich als Orientierungszeichen der poetischen Struktur, am Zeilenende. Ein ausgeschriebener Gitarrensatz liegt nur zu einem Titel (»Lied der müden Empörer«) vor, sonst sind – wie bei schlichter (und mit improvisatorischer Auflockerung rechnender) Begleitung üblich – lediglich Harmoniesiglen (große Buchstaben = Dur, kleine Buchstaben = Moll) angegeben. Gelegentlich finden sich auch Anweisungen für spezielle Gitarren-Grifftechniken (»barrée«).

Zu »Baals Lied«, der ersten Eintragung, vermerkt Brecht: »zusammen mit Lud am 7. VII. 18 nachts am Lech«; gemeint ist Ludwig Prestel, der, der Erinnerung seines Bruders Rudolf nach, auch das hier enthaltene »Lied von Liebe« (und darüber hinaus die »Legende der Dirne Evlyn Roe« und die »Ballade von der Hanna Cash«) vertont haben soll.[3] Freunde aus der Augsburger Zeit erinnern sich auch an die kompositorischen Talente von Georg Pfanzelt (»Aus dem Stegreif vertonte er mit Brecht zusammen, singend und mit der Gitarre Melodien spielend, Texte von Brecht«[4]) und Brechts Bruder (»Die Melodien zu den Brecht-Texten erfand vielfach auch der jüngere Bruder Walter, sie wurden von Eugen dann übernommen«[5]). Die für Brechts kollektive Arbeitsweise typische Nachlässigkeit in der Scheidung der Anteile setzt offenbar schon in dieser seiner ersten Sammlung an.

Der sechste Titel (»Lied an die Kavaliere der Station D«) ist vom 2. November 1918 datiert; nach dem Eintrag zweier weiterer Lieder, gewiß noch im gleichen Jahr, wurde das Heft beiseite gelegt. Die »Lieder zur Klampfe« dürften von der bei Hanns Otto Münsterer erwähnten »Klampfenfibel«, an deren Zusammenstellung Brecht im Januar 1919 arbeitete, wohl zu unterscheiden sein; aus der »Klampfenfibel« ging vielmehr – der Thematik der Aquarelle von Caspar Neher nach[6] – die »Hauspostille« hervor. Münsterer bezeichnet die »Klampfenfibel«, eine frühere Fassung seiner Memoiren präzisierend[7], später ausdrücklich als »die erste größere Samm-

lung Brechtscher Gedichte«[8] – wodurch die »Lieder zur Klampfe« als ein vorangegangenes kleineres Vorhaben ihren Platz finden.[9]

Bei den hier vorgelegten Übertragungen einiger Lieder blieb der originale Melodienzug gewahrt; die Zuordnung der nicht unterlegten, sondern für sich gestellten Texte bedingte hin und wieder eine Angleichung der Noten (-anzahl) an überschüssige Silben. Mit der Harmonisierung wurde freier verfahren und nicht streng den gegebenen Siglen gefolgt; zwar sollten die Vorlagen, auch in ihrer gelegentlichen Ungelenkheit, respektiert werden, doch ebenso die musikalische Grammatik zu ihrem Recht kommen. Hin und wieder wurde das Klangbild geschärft, der Moritatenton mithin vorsichtig aktualisiert.

1

Ein bitteres Liebeslied

Aus »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918«.[1] Autograph. Die Noten (ohne Stiele) stehen in vier durch (Takt-) Striche begrenzten Abschnitten = Verszeilen und sind mit Harmoniesiglen versehen. Der Text[2] ist nicht unterlegt, sondern in Versform dem Notenteil nachgesetzt; laut Werkausgabe handelt es sich um ein »Fragment«.[3] Die Vortragsanweisung »klagend und laut schallend« ist dem Original entnommen.

Der Vorhalt im Schlußakkord, der, nicht aufgelöst, den Schluß gleichsam in Frage stellt, ist von Brecht durch das dissonante Zusammentreffen des Melodietons mit dem durch das Harmoniesigle angezeigten Akkord so vorgeschrieben. Die zweite Strophe folgt nicht der Versmetrik der ersten; gleichwohl wurde sie der Melodie angepaßt.

Münsterer[4] zitiert aus seiner Erinnerung folgenden Text:

Wie dem auch sei, einmal
Hatte ich sie sehr lieb.
...
Von allen Mädchen, längst schon vergessenen
Weiß ich, sie waren gut, als ich sie küßte
Nur von ihr, nur von ihr, die mir die liebste war
Weiß ich das nicht.[5]

2

Lied der müden Empörer

Aus »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918«.[1] Autograph[2] mit acht Takten für Gesangsstimme und Gitarrenbegleitung. Der Text[3] ist nicht unterlegt, sondern in Versform dem Notenteil nachgesetzt.

Die acht notierten Takte entsprechen nur den ersten beiden Verszeilen; der zweite Teil dürfte als Wiederholung aufgefaßt worden sein und wurde also ergänzt. Der Gitarrensatz wurde außer einigen orthographischen Verbesserungen und der Vereinheitlichung der Phrasierung original bewahrt. (Für das Klavier ist Transponierung um eine Oktave tiefer angezeigt.) Die falsche Aussprache und Betonung des Wortes »Grazie« als »Grazih« hat Brecht aus ironischer Absicht ausdrücklich so gefordert.[4]

Münsterer bezeugt für 1917 den Titel »Philosophisches Tanzlied«.[5] Damit könnte auf Friedrich Nietzsches »Tanzlied« und »Das andere Tanzlied« aus »Also sprach Zarathustra« angespielt sein.[6] Von der inhaltlichen Seite her tritt indes Goethes Gedicht »Der Harfenspieler« als Modell hervor: Brecht parodiert es.[7] Auch Wedekind wird belehnt, nämlich in der dritten Strophe mit seinem Gedicht »Erdgeist«.[8]

In den »Gedichten aus dem Nachlaß« stehen unter dem Titel »Philosophisches Tanzlied« drei weitere Strophen, die den in unserer Ausgabe mitgeteilten vorangehen:

Wer nie sein Leben verachten darf
Der ist vom Tod betört
Wer nie sein Leben aufschnaufend wegwarf
Dem hat es auch nie gehört.

Wenn Gott Geduld, Geschick und Gefrett
Und keinen Mut dazu gab:
Dem werd als erstes Ruhebett
Ein unerwünschtes Grab.

Dem der die eigene Last nie gehaßt
Nie sie fluchend zu Boden warf
Erlaubt Gott gnädig, daß er die Last
Auch der Faulen noch tragen darf.[9]

3
Lied von Liebe

Aus »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918«.[1] Autograph. Die Noten (ohne Stiele) stehen in fünf durch (Takt-) Striche begrenzten Abschnitten = Verszeilen und sind mit Harmoniesiglen versehen. Der Text[2] ist nicht unterlegt, sondern in Versform dem Notenteil nachgesetzt.

Rudolf Prestel teilt aus der Erinnerung ebenfalls diesen Text mit und zitiert noch den Anfang einer zweiten Strophe.[3] Nach Moritatenart dürften sich weitere Strophen angeschlossen haben; überliefert ist nur ein Fragment.

Prestel zufolge hat sein Bruder Ludwig, der, auf der Gitarre bewandert, Brecht gelegentlich bei Rezitationen begleitete und »oft stundenlang« für ihn spielte, die Melodie komponiert.[4] Wie bei »Baals Lied«, wo Brecht die Zusammenarbeit selbst bestätigt[5], dürfte eine gemeinsame Findung anzunehmen sein.

4
Baals Lied

Aus »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918«.[1] Autograph.[2] Die Noten (ohne Stiele) stehen in vier durch (Takt-) Striche begrenzten Abschnitten = Verszeilen und sind mit Harmoniesiglen versehen. Der Text[3] ist nicht unterlegt, sondern in Versform dem Notenteil nachgesetzt.

Es gibt eine zweite Vorlage[4]: ebenfalls ein Autograph. Die Noten (ohne Stiele, doch als Striche bzw. Kreuze in ihrem Wert differenziert) stehen in vier durch (Takt-) Striche begrenzten Abschnitten = Verszeilen und sind mit Harmoniesiglen versehen. Als Text ist die dritte Verszeile aus der zweiten Strophe kursorisch unterlegt. Diese Vorlage ist aufgezeichnet auf der Rückseite des Textes der auf 1918 datierten »Keuschheitsballade in Dur oder Der Jüngling und die Jungfrau« (die auch in den Einakter »Die Kleinbürgerhochzeit« aufgenommen wurde). (Die Noten der »Keuschheitsballade« sind in den »Liedern zur Klampfe« enthalten.[5])

Die Rhythmisierung der Melodie folgt der Vorlage mit differenzierten Notenwerten.[6]

In den »Liedern zur Klampfe« hat Brecht am Rand vermerkt: »zusammen mit Lud am 7. VII. 18 nachts am Lech«. Brecht unternahm mit seinem musikalisch gut beschlagenen Jugendfreund Ludwig Prestel (vgl. die Anmerkung zu »Lied von Liebe«) noch 1920 Streifzüge an den Augsburger Fluß.[7]

»Baals Lied« wird in Brechts Theaterstück »Baal« vom Protagonisten in einem Kabarett vorgetragen[8]; er entfesselt damit einen Skandal. Diese Version weicht zu der hier angeführten durch einige textliche Varianten ab, ebenso ein Manuskript mit dem Titel »Kabarettlied aus dem Urbaal«.[9] Gewiß steht auch ein aus dem Nachlaß veröffentlichter Text zum Strophenmodell in Beziehung:

Und im Abendblau die kleinen Schatten
Klatsch ich auf aus dorrem Gras
Daß sie sich in Eil begatten
Klatschend, denn ich liebe das.[10]

In der dritten Fassung des Theaterstücks wird »Baals Lied« durch das Lied »Durch die Kammer ging der Wind« ersetzt.[11]

5
Kleines Lied

Aus »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918«.[1] Autograph mit elf Takten für Gesangsstimme, normativ notiert, und Harmoniesiglen. Der Text[2] ist nicht unterlegt, sondern in Versform dem Notenteil nachgesetzt.

Lediglich die ersten beiden Verszeilen (= acht Takte) der sechszeiligen Strophe sind aufgezeichnet; nach einfacher Moritatenart dürfte sich – so unsere Fassung – die zweimalige Wiederholung dieses Modells angeschlossen haben. Die Schlußformel ist von Brecht unter Hinweis auf die letzte Strophe eigens so angegeben. Die Begleitung imitiert einen Leierkasten und sucht damit von ihrer Seite aus den Moritatenton zu treffen.

Nach Münsterer[3] hat Brecht das »Liedlein von der ›Unschädlichkeit des Alkohols‹«, eine Fassung des »Kleinen Liedes«, schon 1917 gesungen.

Brechts Jugendfreund Friedrich Mayer erinnert sich an einen Kindervers, der damals im Augsburger Bleichviertel umlief und einige formale Ähnlichkeiten zeigt.[4] Einem aus dem Nachlaß veröffentlichten, der Periode »1933 bis 1938« zugeordneten Gedicht nach hat sich Brecht auch noch später einmal an dieses Modell gehalten und setzt es seinem Text voran:

Es war einmal ein Mann
Der hatte einen Schwamm
Der Schwamm war ihm zu naß
Da ging er auf die Gass
Die Gass war ihm zu kalt
Da ging er in den Wald
Der Wald war ihm zu grün
Da ging er nach Berlin
Berlin war ihm zu klein
Da ging er wieder heim.

(Altes Kinderlied)[5]

6
Lied der Galgenvögel

Aus »Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden / 1918«.[1] Autograph. Die Noten (ohne Stiele) stehen in fünf durch (Takt-) Striche begrenzten Abschnitten = Verszeilen und sind mit Harmoniesiglen (zum Teil auch Griffzeichen) versehen. Der dritte und vierte Abschnitt waren ursprünglich in anderer Fassung vorgesehen, wurden durchgestrichen und verbessert daruntergesetzt. Der Text[2] ist nicht unterlegt, sondern in Versform dem Notenteil nachgesetzt (übergreifend auf die folgenden Seiten).

Der Bearbeiter stellt frei, die jähe tonale Verschiebung der Melodie (Takt 12) durch eine Kadenzformel aufzufangen, die den originalen Melodieverlauf am Schluß durch Akzidenzien verändert. Die Abweichung in der letzten Zeile der Schlußstrophe – Pointierung der hier gefeierten atheistischen Daseinsform – ist von Brecht so vorgeschrieben und das »wir« im Autograph unterstrichen.

Der Satz von Kurt Schwaen ist für Gitarre bestimmt; bei Ausführung auf dem Klavier muß um eine Oktave tiefer transponiert werden.

Hauspostille (Taschenpostille)

Hanns Otto Münsterer zufolge stellte Brecht mit seinen Augsburger Freunden im Januar 1919 seine erste größere Gedichtsammlung zusammen, die »Klampfenfibel« heißen sollte; die Themen der Aquarelle, die Caspar Neher dafür entwarf (»den gitarrespielenden Baal, Orge mit dem Strick unterm Baum, grausige Märsche des toten Soldaten mit Trubel und Fahnen in blauem Frühlingshimmel und violette Schiffsuntergänge«), weisen auf Gedichte der späteren »Hauspostille« hin, die hier zweifellos ansetzt.[1] Am 31. August 1920 notiert Brecht in seinem Tagebuch: »Vielleicht sollte ich doch die Lautenbibel hinausschmeißen, auf Zeitungspapier groß ge-

druckt, fett gedruckt auf Makulationspapier, das zerfällt in drei, vier Jahren, daß die Bände auf den Mist wandern, nachdem man sie sich einverleibt hat.«[2] Damit ist auf drei Charakteristika der geplanten Sammlung angespielt: die weitgehend musikalische Bestimmung, die geistliche Parodie, den Gebrauchswert. 1921 lag dem Kiepenheuer Verlag eine vorläufige Folge vor; im Jahr darauf annonciert der Verlag in der Buchausgabe des »Baal« Brechts »Hauspostille«.

Brecht wünschte sich sein unkonventionelles Vorhaben schon von der Form her verdeutlicht: durch Beigabe selbstkomponierter »Gesangsnoten«; durch – nach Vorbild der Württembergischen privilegierten Bibelanstalt[3] – zweispaltige Anlage in bibelartigem Zeilenbruch mit numerierten Strophen; durch Taschenformat (11×15 cm), Dünndruckpapier, einen flexiblen Ledereinband und »Anleitungen zum Gebrauch der einzelnen Lektionen«. Der Titel »Postille« ist christlichen Predigtsammlungen entliehen; die Gliederung in »Lektionen« und deren Bezeichnungen nehmen auf geistliche Übungen Bezug; die Notenbeilage gemahnt ans Gesangbuch; sogar die »Anleitungen« haben ihr Pendant in Unterweisungen zum wahren Verständnis der Bibel; und die anempfohlene Lesung des Schlußkapitels (»Gegen Verführung«) nach jeder Lektüre spielt auf das jeder Versenkung in die Heilige Schrift folgende Gebet an.[4] Die zitierten christlichen Formen und Begriffe stehen in ironischem Spannungsverhältnis zum Inhalt der Gedichte, der nämlich gerade gegen die Religion und ihre gegenwärtige Basis, die bürgerliche Gesellschaft, opponiert.[5] Der postulierte »Gebrauchswert« ist in diesem Lichte zu sehen; tatsächlich werden bisher verbürgte Werte in Frage gestellt, und sogar den »Anleitungen«, die vorgeblich besseres Verständnis schaffen wollen, sollte – namentlich in den ironisch zugespitzten Vorschlägen zur rechten Lektüre – mißtraut werden.

Die geplante Veröffentlichung zog sich jahrelang hin; Brecht arbeitete unterdes die Sammlung um und nahm neu entstandene Gedichte auf. Als schließlich im Oktober 1925 das Manuskript vorlag[6], mußte der Kiepenheuer Verlag, nachdem er schon den kompletten Satz hatte anfertigen lassen, zurücktreten, da sich Brecht inzwischen mit dem Propyläen-Verlag aus dem Ullstein-Konzern verbunden hatte. Doch erhielt Brecht 1926 fünfundzwanzig Exemplare als Privatdruck ausgeliefert – in der von ihm gewünschten Form und Typographie und mit dem (dem Format gemäßen) Titel »Taschenpostille«. Der Propyläen-Verlag hielt sich bei seiner Publizierung aber weder an die drucktechnischen Vorgaben noch an das Taschenformat, so daß die 1927 erschienene Ausgabe (wie ursprünglich vorgesehen) »Hauspostille« hieß. In der Folgezeit veränderte Brecht die Sammlung mehrmals, Gedichte überarbeitend, ausscheidend oder auswechselnd, auch Neues einbringend, aus formalen und inhaltlichen Erwägungen: 1938 für den vierten Band seiner »Gesammelten Werke« im Malik-Verlag (davon sind nur Korrekturabzüge überliefert), um 1950 für Wieland Herzfeldes Auswahl »Hundert Gedichte«, Mitte der fünfziger Jahre für die geplante Ausgabe der Gedichte.[7]

Mit zunehmender politischer Erkenntnis änderte sich Brechts Sicht der »Hauspostille«. Er sieht sich gehalten, vor diesem Buch zu warnen – ohne freilich den positiven Ansatz zu unterschlagen. So notiert er am 20. August 1940 in sein Arbeitsjournal: »hier erreicht die literatur jenen grad der entmenschtheit, den MARX beim proletariat sieht, und zugleich die ausweglosigkeit, die ihm hoffnung einflößt. der großteil der gedichte handelt von untergang, und die poesie folgt der zugrunde gehenden gesellschaft auf den grund. die schönheit etabliert sich auf wracks, die fetzen werden delikat. das erhabene wälzt sich im staub, die sinnlosigkeit wird als befreierin begrüßt. der dichter solidarisiert nicht einmal mehr mit sich selber. risus mortis. aber kraftlos ist das nicht.«[8] Es ist jedenfalls falsch, die »Hauspostille« als »unpolitisch« anzusehen und durch die Konstruktion eines »Bruchs« von der nachfolgenden poetischen Produktion abzusondern; was später hinzukommt, ist das

Aufzeigen eines »Eingriffs«.[9] Reinhard Weisbach sieht die Verwurzelung als »Gelegenheitsdichtung« in Augsburg, mit den hier gegebenen besonderen soziologischen Konsequenzen als Ausdruck stadtplebejischer Kultur; er spricht von »plebejischer revolutionärer Romantik«.[10]

In einer Anmerkung zur »Hauspostille« streicht Brecht ihren »Gebrauchswert« heraus; dieser sei es gewesen, der ihn zur Form der »Postille« greifen ließ, und nicht etwa die Absicht der Verspottung. Er verweist auf die Dialektik der privaten Äußerung und der an den Leser gerichteten Adresse: »Und so deutlich dieses Buch für den Gebrauch des darin blätternden Lesers bestimmt ist, so privat ist es: es zeigt das Gesicht eines bestimmten Typus unserer Zeit, nämlich das seines Verfassers und ersten Gebrauchers – Brechts.«[11]

Der »Gebrauchswert« zieht nicht zuletzt aus den den vierzehn Gedichten beigegebenen Melodien Nutzen. Das »singbare« Gedicht (im expressionistischen Umfeld ein Anachronismus!) zielt auf den Vortrag hin, also auf Verbreitung und womöglich kollektive Aneignung. Brecht erwies sich auch hier als »erster Gebraucher«, indem er nicht nur die Lieder als erster vortrug, sich auf der Gitarre begleitend, sondern auch die Melodien fast alle selber erfand. Dabei hielt er sich entweder an den überlieferten Moritatenton oder stellte einfache rezitativische Muster auf oder versuchte sich (meist mit parodistischer Absicht) in einem der Operette oder dem Kabarett abgelauschten Stil. Nach seines Freundes Georg Geyer Zeugnis »dokterte er« – obwohl ihm das »Erfinden« an sich leichtfiel – »monatelang an den Melodien herum«.[12] Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann schildert die Situation, als der Kiepenheuer Verlag für Ende 1925 von Brecht ein druckfertiges Manuskript forderte: »Das bedeutete, daß nicht nur die Texte ausgesucht und durchgesehen werden mußten, auch die vorhandenen eigenen und fremden Melodien mußten noch einmal ausprobiert und dann schriftlich fixiert werden.«[13] Vermutlich ist ihm dabei auch der junge Komponist Franz S. Bruinier[14], den er damals kennengelernt hat, zur Hand gegangen. Ein Manuskript mit dem »Alabama Song« im Klaviersatz[15], datiert vom 21. November 1925, weist Bruinier als Komponisten nach: Die Melodie ist mit der in der »Hauspostille« (»Taschenpostille«) mitgeteilten identisch, ohne daß dort (weder an diesem Platz noch überhaupt) Bruinier erwähnt wäre. Selbst wenn man konzediert, daß – wie für andere Lieder bezeugt – eine Zusammenarbeit stattfand und Brecht musikalische Vorschläge einbrachte, macht gerade das Verschweigen von Bruinier dessen weitergehende Einwirkung wahrscheinlich.

Die Sache wird zusätzlich dadurch kompliziert, daß zwar die Texte der »Taschen-« und der »Hauspostille« nur selten und unerheblich voneinander abweichen, einige Melodien aber Varianten ausbilden. Der Notenanhang des Privatdrucks der »Taschenpostille« (1926) wurde von C. G. Röder / Leipzig besorgt; auf den oberen Seitenleisten steht – in Diskrepanz zum Titel – »Hauspostille«. Die Neuausgabe der »Taschenpostille«[16] folgt entgegen dem Vermerk am Schluß und trotz typographischer Nachbildung nicht streng der Vorlage, sondern scheidet – als gewichtigsten, von Brecht bereits bald nach Erscheinen der »Hauspostille« geforderten Eingriff[17] – den »Gesang des Soldaten der roten Armee« aus, auch im Notenteil, der hier mithin nur dreizehn Titel umfaßt. Die Noten sind neu gestochen, die Seitenleisten in »Taschenpostille« korrigiert. Die 1927 im Propyläen-Verlag erschienene »Hauspostille« wurde bei Jakob Hegner in Hellerau gedruckt[18], die Noten sind im Typendruck wiedergegeben.[19] Für die folgenden Liedersätze wurde auf die Fassungen der »Taschenpostille« (mit den vermutlich frühen, originären Formulierungen) zurückgegriffen.[20]

7 · 8
Legende vom toten Soldaten

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Die beim Titel angegebene Tonartbezeichnung

a-Moll ist in d-Moll zu korrigieren. »Bertolt Brechts Hauspostille« schreibt richtig d-Moll vor[2]; der Auftakt zu jeder Phrase ist in einen Quintschritt geändert. Funktional aufgefaßt, ist der Schluß dominantisch und mithin offen, »unbefriedigt nach neuen Strophen verlangend«.[3] Dies entspricht der textlichen Anlage; die Perspektive der Ballade – Schluß mit dem Krieg! – muß der Leser (Hörer) finden.[4]

Die Fassung von Ernst Busch wurde transkribiert von der Schallplatte »Bertolt Brecht – Legenden / Balladen 1914 bis 1924«.[5] Diese Version, die hier dem Original als Alternative beigestellt ist, geht von dem Melodietyp der »Hauspostille« (Quint-Auftakt) aus, spinnt aber die Entwicklung mit einem neuen, weiterführenden zweiten Teil auf jeweils zwei Textstrophen aus. Das Modell, fortan verbindlich, wird in der Begleitung (Harmonium) von Strophenpaar zu Strophenpaar figurativ variiert. Unsere Übertragung beschränkt sich auf das von Kurt Schwaen für Klavier eingerichtete zweistrophige Modell. (Der originale Satz konnte vom Ernst-Busch-Archiv bisher nicht nachgewiesen werden.)

Münsterer[6] führt eine »großartige Strophe«, »am Schluß mit verstellten Zeilen wiederkehrend«, an – auf die Brecht indes verzichtete:

Es hat ein jeder Stand seine Pflicht.
Die Musiker machen Radau.
Der Pfarrer macht ein frommes Gesicht
und die Ärzte machen k.v.

Den »Anleitungen« der »Taschenpostille« nach gilt die Legende dem »Gedächtnis des Infanteristen Christian Grumbeis, geboren den 11. April 1897 in Aichach, gestorben in der Karwoche 1918 in Karasin (Südrußland)«.[7] Im Erstdruck von »Trommeln in der Nacht«, mit dem Gedicht im Anhang[8], ist ergänzend vermerkt: »Friede seiner Asche! Er hat durchgehalten.« Trotz der dokumentarischen Aufmachung ist die genannte Person eine Fiktion und im Geburtsregister der Stadt nicht nachweisbar. In den dreißiger Jahren schreibt Brecht in »Vorbemerkungen zu Gedichten für ein Rezitationsprogramm«: »Die ›Legende vom toten Soldaten‹ wurde während des Krieges geschrieben. Im Frühjahr 1918 durchkämmte der kaiserliche General Ludendorff zum letztenmal ganz Deutschland von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt nach Menschenmaterial für seine große Offensive. Die Siebzehnjährigen und die Fünfzigjährigen wurden eingekleidet und an die Fronten getrieben. Das Wort kv, welches bedeutet kriegsverwendungsfähig, schreckte noch einmal Millionen von Familien. Das Volk sagte: Man gräbt schon die Toten aus für den Kriegsdienst.«[9]

Entstehungszeit ist laut Brecht das »Kriegsjahr 1917«.[10] So wird sie auch in dem Gedicht »Als ich ins Exil gejagt wurde« angegeben: »im vorletzten Jahr dieses Kriegs«.[11] Das steht im Widerspruch zum fiktiv dokumentierten Anlaß. Das Gedicht spricht vom »vierten Lenz« des Krieges (»Hauspostille« 1927: »im fünften Lenz«!). Die Entstehung wird mit Brechts Erlebnissen als Lazarettsoldat in Verbindung gebracht und für den November 1918 angenommen.[12] Ein weiterer Bezug läßt sich herstellen zu einer 1918 entstandenen Grafik von George Grosz, auf der ein Soldaten-Skelett vor einer ärztlichen Kommission »k.v.« gesprochen wird.[13]

Reinhard Weisbach bezeichnet die »Legende vom toten Soldaten« als Brechts »lyrisches Debut in der großen Literatur«[14]; der Bedeutung entsprechend, hat Brecht sie in alle seine Gedichtsammlungen aufgenommen. Einerseits lehnt er sich an volkstümliche Tradition an (die »Chevy-Chase-Zeile«), andererseits spricht er moderne Umgangssprache – beides in Opposition zum modischen Expressionismus –: in Verbindung mit der satirisch zugespitzten politischen Aggressivität schuf er ein für ihn typisches poetisches Modell.

Als Lied gehörte die »Legende vom toten Soldaten« zu Brechts Stamm-Repertoire; damit haben ihn zum Beispiel Bronnen[15], Tretjakow[16] und – vorgeblich 1922 in der Ukrainischen Botschaft in Berlin – Eisler[17] gehört. Bernhard Reich beschreibt Brechts Vortrag: »Er hatte sich selbst eine Melodie, eine rasche, hüpfende, synkopisierende, zurechtgelegt.

Die Stimme klang etwas spröde, und grell; sie vermochte ein Wort oder einen Begriff wie mit dem Hammer einzuschlagen, das Wort mit einem Schnitt zu zerschneiden wie mit einem Fallbeil, es aufzuspießen und es wie auf einem Speer hochzuhalten. Bei dem Wort *Heldentod* hielt er einige Sekunden das *o* hoch, damit das freche *o* auch gut von allen Seiten gesehen werde.«[18] Brechts Tagebuch nach (Eintragung vom 23. Dezember 1921) brachte ihn Otto Zarek an das im September 1921 von Trude Hesterberg im Keller des Berliner »Theaters des Westens« begründete Kabarett »Wilde Bühne«; er schließt ab »für 6 Tage (500 Mark)« und singt »Soldatenballaden«.[19] Die »Legende vom toten Soldaten« entfesselte einen Skandal: Die Leute tobten, der Vorhang fiel, und Walter Mehring, der Hausautor, trat vor und tadelte das Publikum, sich damit selbst blamiert zu haben.[20] Nach Trude Hesterberg ergab sich auf Brechts Frage, warum der Vorhang gefallen sei, dieses Gespräch: »Ich sagte zu ihm: ›Haben Sie das denn nicht gehört da draußen?‹ Und Brecht sagte darauf nur: ›Na, und?!‹«[21]

Brecht nahm die »Legende vom toten Soldaten« – hier »Ballade« genannt, später »Moritat« – auch in sein Theaterstück »Trommeln in der Nacht« auf. Ihr Inhalt vermittelt auf widerspruchsvolle Weise zur Fabel: da wie dort eine »Wiederkehr« – des gefallenen und des vermißten Soldaten –, da wie dort die Konfrontation von »Opfer« und »Nutznießern«.[22] Der Schankwirt Glubb singt das Lied zu Beginn des vierten Aktes (»Eine kleine Schnapsdestille«) »zur Klampfe«. An diesem Platz eingefügt, steht es als eine exemplarische »Reflexion«, für die die Handlungsfigur – ungeachtet der politischen Andeutungen in der letzten Fassung – nur Sprachrohr ist: eines der ersten Beispiele für diese fortan bei Brecht typische Funktion.[23] Bezeichnenderweise zieht diese Fassung aus der Schlußstrophe des Liedes eine Metapher als Titel des Aktes heraus: »Es kommt ein Morgenrot« – eine Vorhersage, die sich auf die Legende beruft, wenn auch der weitere Verlauf der Handlung dazu in eher satirischem Verhältnis steht.[24]

Brecht übt mit der »Legende vom toten Soldaten« – damals noch ungewöhnlich für ihn – scharfe, politisch gerichtete Gesellschaftskritik. Er geht von der völkischen Heldenballade aus – und vernichtet sie satirisch mit einem literarischen Gegenentwurf.[25] Die destruktive Absicht zieht sich bis in Details der Form hinein: Brecht begründet die unterschiedliche Rhythmisierung gleichartiger Verszeilen in den verschiedenen Strophen mit gesellschaftlichen »Disharmonien« und »Interferenzen« und als »den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige zu zeigen«.[26] Beim Vortrag als Lied treten durch die Notwendigkeit der Anpassung an das einmal gegebene Strophenmodell weitere Widersprüche – nämlich zwischen Wort- und Musikakzent – hinzu. Der poetische Angriff wurde sehr wohl verstanden: Die vorgebliche Verhöhnung des Frontsoldaten ließ Brecht beim Münchner Hitler-Putsch im November 1923 auf den fünften Platz der schwarzen Liste kommen und gab 1935 einen Anlaß für seine Ausbürgerung.

Neben Brecht selber verschaffte vor allem Ernst Busch der »Legende vom toten Soldaten« Popularität. Schon als Werftarbeiter in Kiel Anfang der zwanziger Jahre will er sie seinen Freunden in der Arbeiterjugend vorgesungen haben[27]; später trat er damit in Rosa Valettis Berliner Kabarett »Larifari« auf, »einen alten verschlissenen Militärmantel umgehängt«.[28]

Um 1958 schrieb Hanns Eisler für Ernst Busch eine (unveröffentlichte und im Eisler-Archiv nicht überlieferte) Bearbeitung in siebzehn Variationen. Dem Titelblatt[29] nach sind als Instrumentarium Klavier und Schlagzeug (große und kleine Trommel, Triangel, frei hängendes Becken) disponiert. In der Konzeption einer Opernrevue »Der Tod« hatte Eisler schon um 1927 erwogen, eine »Ballade vom toten Soldaten« (gewiß das Brechtsche Gedicht) aufzunehmen – überhaupt sein erster Beleg für die Auseinandersetzung mit Brecht.[30]

1929 komponierte Kurt Weill die »Legende

vom toten Soldaten« für vierstimmigen gemischten Chor a cappella in schlicht syllabisch-homophonem, auf Laienchöre (Arbeiterchöre) abzielendem Satz.[31] Er bestimmte diese Komposition auch für eine der von ihm erwogenen Fassungen des »Berliner Requiems«.[32]

9
Der Choral vom Manne Baal

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Instrumentierung (Manuskript) von Kurt Schwaen: Klarinette, Altsaxophon, Banjo, Klavier.

Das Gedicht steht als erstes Kapitel der »für das Andenken und die frühen Geschehnisse« bestimmten fünften Lektion »Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen«. Die Melodie ist auf straffe Skandierung des Rhythmus gerichtet und widerspricht dem erwarteten Choralton; wie vom Text her, dürfte dies als Gegenentwurf zu verstehen sein.

Seine erste Bestimmung fand das Gedicht in Brechts Theaterstück »Baal«, hier unter dem Titel »Der Choral vom großen Baal«. Bereits Anfang September 1917 formulierte Brecht Gedanken – »Kot machen ist immer noch nützlicher als gar nichts machen. Die stärksten Männer haben Angst vor kleinen Kindern« –, die, versifiziert, in zwei Strophen eingingen.[2] Offenbar zu Beginn des Jahres 1919 entstanden, ist das Gedicht nachträglich in die erste Fassung des »Baal« (1918) eingeschoben, und zwar inmitten des Stücks; von der zweiten Fassung (1919) an dient es als Prolog.[3] In beiden Fassungen hat der Choral achtzehn Strophen. Die dritte Fassung (1919/1920) stellt, in Verfolg der Baalschen Philosophie, eine Verbindung von Anfang und Schluß her: Dem Aufwachsen des Baal steht, bei unverändert bewahrtem Naturbild, sein Verfaulen gegenüber – ewiger, natürlicher Kreislauf. Die Ausgabe letzter Hand in den 1955 im Aufbau-Verlag erschienenen »Stükken« geht auf diese Version zurück; da eine ursprünglich an fünfter Stelle stehende Strophe ausschied, ergeben sich statt neunzehn wiederum achtzehn Strophen. Der von uns gewählte Text folgt dieser Quelle.[4]

Für die »Hauspostille« stellte Brecht wahrscheinlich zwischen 1922 und 1926 eine Auswahl von zehn Strophen zusammen, und zwar – verglichen mit der Fassung von 1955 – die 1., 2., 3., 4., 9., 11., 15., 16., 17., 18.; nachdem die erste Ausgabe als »Taschenpostille« erschienen war, schied er in der »Hauspostille« davon die dritte aus. Im übrigen sind die Ausgaben in den »Stücken« wie auch in den »Gedichten« – sowohl was die Anzahl der Strophen als auch was manche textliche Details angeht – fast alle verschieden, und es würde zu weit führen, hier Vergleiche anzustellen. Den Anmerkungen von Elisabeth Hauptmann und Rosemarie Hill nach sei für »alle Einzelabdrucke und in Gedichtsammlungen« die neunstrophige Fassung der »Hauspostille« gültig.[5] Sie sollte auch gewählt werden, wenn der »Choral« gelöst aus dem Stück dargeboten wird.

Anläßlich der Leipziger Uraufführung von »Baal« 1923 schrieb unter der Überschrift »Der Choral vom großen Baal« tadelnd eine Kritik, »daß man, genaugenommen, die Szenenfolge Baal nur als eine Art gemimter Einlage in den Choral zu betrachten hatte«.[6] Tatsächlich gleicht der Choral einer Moritat, die anschließend verbildlicht wird. Der Bühnenfassung von 1926 (»Lebenslauf des Mannes Baal«) ist ein »Vorspruch« vorangesetzt: »Als Auftakt sehen Sie Baal plastisch von allen Seiten und hören aus seinem eigenen Munde, wie er seinen bekannten Choral vom großen Baal vorzutragen pflegte, und zwar unter Begleitung durch sein von ihm selbst erfundenes Original-Blechsaiten-Banjo.«[7] Später erwähnt Brecht ein Vorspiel mit dem Titel »Im Kreise seiner nachmaligen Opfer singt Baal ein Lied, das seine Philosophie zum Ausdruck bringt«: »Der Darsteller des Baal sang das Lied vor großen Tafeln, auf denen überlebensgroß die Figuren dargestellt waren, die er im Stück schädigte. Traten diese Personen dann im Stück auf, wurde ein V-Effekt erzielt.«[8] Was dem Stück vorgeworfen wurde –

die Anlage als Bilderbogen, die Absage an durchgehende dramatische Spannung –, war, historisch betrachtet, sein Vorzug; Brecht bezeichnet es als das »erste, dieses epische Theater aufbauende Drama«.[9]

Der »Choral vom Manne Baal« gehörte zu Brechts Stamm-Repertoire. Nach Caspar Nehers Tagebuch sang er ihn, auf der Orgel von seinem Freund Georg Pfanzelt (dem »Baal« gewidmet ist) begleitet, im August 1919 in der Kirche von Kimratshofen im Allgäu, wo sein erster Sohn Frank auf die Welt gekommen war.[10] Peter Suhrkamp will ihn damit »im frühen Winter 1919« in einer ländlichen Kneipe vor Fuhrleuten und Studenten gehört haben.[11] Der »Baalschoral« war, wie Hanns Otto Münsterer berichtet, »in jenen Tagen das am häufigsten vorgetragene Lied«, er enthalte »tatsächlich die Quintessenz von Brechts damaliger Philosophie«.[12] Bei der Berliner Aufführung von »Lebenslauf des Mannes Baal« 1926 sang Brecht den Choral quasi anonym auf verdunkelter Bühne.[13]

Den (für die Ausgabe letzter Hand revidierten) »Anleitungen« zur »Hauspostille« nach dient der »Choral vom Manne Baal« der »Erinnerung an den Lyriker Joseph Baal aus Pfersee, eine durchaus asoziale Erscheinung«.[14] In dem Aufsatz »Das Urbild Baals« nennt Brecht als Vorbild für seine »dramatische Biographie« »das Leben eines Mannes, der wirklich gelebt hat«; es sei »ein gewisser Josef K.«, gelernter Monteur, der 1911 in Augsburg bei einer Messerstecherei seinen Freund, mit dem er herumvagabundiert war, getötet haben soll.[15] Das läßt sich indes nicht nachweisen, auch Brechts Augsburger Freunde wußten nichts davon; Münsterer[16] sucht die Fingierung als »Keuner beziehungsweise Keiner oder Outis« aufzulösen – Baal als Sammelporträt Brechts und seiner damaligen Freunde?

In Brechts Mansardenzimmer soll an der Decke ein Bild des heidnischen Gottes »Baal« angeheftet gewesen sein.[17] Münsterer kann sich indes nur an die »zum Teil fast lebensgroßen Kartons Caspar Nehers, die den breitstirnigen, mongoloiden Verlainetyp des Brechtschen Helden wiedergaben«, erinnern.[18] Für den Buchumschlag der zweiten Ausgabe des Theaterstücks im Kiepenheuer Verlag wurde ein Baal-Porträt Nehers gewählt, mit Anspielungen an Paul Verlaines Physiognomie.[19] Brecht selber weist auf die Verwandtschaft hin, indem er seine Leser fragt: »Erinnert Ihr Euch der peinlichen Schädel des Sokrates und des Verlaine?«[20] Auch Züge von Villon und Wedekind – beide literarische Leitbilder der Augsburger Zeit – sind in die Figur eingegangen.[21] Brecht kündigt im März 1918 ein Theaterstück über Villon an[22] – eine »gedankliche Vorstufe«[23] zu »Baal«? Äußerer Anlaß zu Brechts erstem Stück war Hanns Johsts Drama »Der Einsame« über den Dichter Grabbe; Brecht, von der idealistischen Verklärung abgestoßen, schrieb einen Gegenentwurf.

Den Namen entlieh er sich von jenem Gotte des Alten Testaments, der dort als Götze und Inkarnation des Bösen, Zerstörerischen gilt. Indes setzt Brecht die Destruktion gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre Ideologie an und gibt ihr mithin einen positiven Zug; freilich ist die Gegenhaltung – Materialismus und Genußsucht – ins Extreme, Anarchische übersteigert. In den zwanziger Jahren begann Brecht, mit fortschreitender marxistischer Erkenntnis, die Figur kritisch zu sehen. Über die Berliner Bühnenfassung (1926) sprach er als vom »Lebenslauf des asozialen Baal« und entwarf um 1930 ein Lehrstück »Der böse Baal der asoziale«. Im Frühjahr 1929 bezeichnet er den »Typus Baal« als »absolut unsozialisierbar« und in seiner Produktionsweise »ganz unverwertbar«.[24] Am 4. März 1939 notiert er in seinem Arbeitsjournal: »heute begriff ich endlich, warum es mir nie gelungen ist, die kleinen lehrstücke von den abenteuern des BÖSEN BAAL DES ASOZIALEN herzustellen. die asozialen leute spielen keine rolle. es sind einfach die besitzer der produktionsmittel und sonstigen lebensquellen, und sie sind es nur als solche, natürlich sind es auch ihre helfer und helfershelfer, aber eben nur als solche. es ist geradezu *das* evangelium des feindes der menschheit, daß es asoziale triebe gibt, asoziale persönlichkeiten usw.«[25] Spä-

ter, Mitte der fünfziger Jahre, als Brecht seine ersten Stücke für die Neuausgabe durchsah, verschob sich diese Auffassung zugunsten einer dialektischen, auch die positiven Züge beachtenden: »Jedoch setzt sich hier ein ›Ich‹ gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt. Es ist nicht zu sagen, wie Baal sich zu einer Verwertung seiner Talente stellen würde: er wehrt sich gegen ihre Verwurstung. Die Lebenskunst Baals teilt das Geschick aller andern Künste im Kapitalismus: sie wird befehdet. Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft.«[26]

10
Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Später wurde das Gedicht um die vierte Strophe gekürzt.[2] Auf einem Typoskript ist handschriftlich vermerkt: »Frau Dr. Feuchtwanger in Dankbarkeit gewidmet. August 19«.[3]

Erstmals veröffentlicht wurde der Text in der 1920 von Fried-Hardy Worm herausgegebenen Zeitschrift »Das Bordell«[4], aber nicht etwa – Münsterers Erinnerung trügt hier[5] – mit Noten als »Musikalie«.

Zu dem in der »Taschenpostille« unter den »Bittgängen« verzeichneten Gedicht heißt es in den »Anleitungen«: »Der in Kapitel 2 erwähnte Apfelböck, geboren zu München 1906, wurde 1919 durch einen von ihm an seinen Eltern begangenen Mord bekannt.«[6] Tatsächlich handelt es sich um einen authentischen, damals in den Zeitungen ausführlich dokumentierten Mordfall.[7]

Brecht kommt es nicht auf die Ausführung und die Motive des Mordes an; die Tat ist schon mit der ersten Strophe abgetan. Vielmehr wird breit der Zustand danach beschrieben, in Gegenüberstellung zu dem unbeschwerten Fortgang bürgerlichen Lebens; die bürgerliche Welt, der Täter wie Opfer entstammen, ist »ironisch *ad absurdum*« geführt.[8] Die sonderbare Stellung des Autors zum Geschehnis hat eine Fülle von Deutungen herausgefordert: Wird hier ein »parodistischer Bibelkommentar«[9] gegeben oder die Auflehnung gegen die »terroristische Präsenz der Eltern, der Familie, der Umwelt«[10] allegorisiert, oder geht es gar um den »Status der Poesie«[11] in der bürgerlichen Gesellschaft? Eins steht fest: Das Mittel der anarchischen Rebellion, die provokanterweise verniedlicht ist – Apfelböck wird mit der Lilie als Metapher für Unschuld und Einfalt verglichen und erscheint »in mildem Lichte« –, schlägt fehl; so absurd die Tat war, so absurd, ohne jegliche Veränderung, läuft das Leben weiter.

Der Form nach knüpft das Gedicht an die vom Bänkelsänger gebotene »Moritat« an, ist vom Inhalt her aber eher als deren Parodie aufzufassen. Während dort nämlich in dramatischer Stufung Sensationen berichtet werden, herrscht hier geradezu das Prinzip der Spannungslosigkeit, und der moralisierenden, rhetorisch aufgedonnerten Verurteilung des Täters steht eine mitleidige Haltung gegenüber – der Text ist unter den »Bittgängen« verzeichnet, welche sich »direkt an das Gefühl des Lesers« wenden.[12] Von Stoff und Form her konnte Wedekinds »Tantenmörder« Modell stehen; aber was Wedekind als ein groteskes Aperçu mit gefährlicher Moral pointiert, wird bei Brecht zu einem (nicht minder grotesk angelegten) Gleichnis, dem Kritik eingeschrieben ist.

Die Melodie hält sich in den stetig wiederholten banalen Wendungen an den volkstümlichen Moritatenton. Die sanft geschwungenen, leicht tänzerisch akzentuierten Phrasen rasten zeilenweise auf Fermaten ein, so daß melodischer Fluß von vornherein zerschnitten ist und eine starre Mechanik (potenziert durch die Menge der Strophen) entsteht. Bereits in sich metrisch unstimmig, geraten die Phrasen in Kollision mit dem Wort, und zwar nicht nur durch ihre (für Bänkelsang typische) Teilnahmslosigkeit im Affekt, sondern auch durch Differenzen in der Betonung. Aus der komischen Wirkung, die sich ergibt, spricht indes weniger Spott als vielmehr die Hilflosigkeit von Clowns.[13] Auch einstimmig, wie

Brecht die Melodie angibt, ruft sie nach dem Leierkasten; Kurt Schwaens Bearbeitung für Klavier macht damit wahr und imitiert in einem jeweils zwei Strophen umfassenden Modell (die Variation als Quintmixtur) die Drehorgel.

Brecht sang die Moritat oft selbst zur Gitarre, unter anderem Anfang 1922 bei seinem Auftritt in Trude Hesterbergs »Wilder Bühne«. Sie ging überhaupt früh ins Kabarett ein und ist für den Juni desselben Jahres bei der Leipziger »Retorte« nachzuweisen. Therese Giehse nahm sie (in einer Bearbeitung von Peter Fischer) in ihren Brecht-Abend auf.[14]

11
Ballade von den Seeräubern

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Der Wechsel zu Dreivierteltakt im zweiten Teil (Refrain) ist fälschlicherweise inmitten des Taktes (vor dem Auftakt) verzeichnet. Die Version der »Hauspostille«[2] unterscheidet sich von der »Taschenpostille« darin, daß statt des Umschlags von Viervierteltakt zu Dreivierteltakt durchweg Dreivierteltakt steht und in der Strophe der erste Viertakter variant wiederholt wird. Instrumentierung (Manuskript) von Kurt Schwaen: Klarinette, Altsaxophon, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier (Fassung der »Taschenpostille«).

Der Text ist 1918 entstanden. In einem Brief an Caspar Neher Mitte März 1918 spielt Brecht auf das Szenarium an: »Uns steht noch soviel bevor! Auf einem Schiff fahren, morgens, mittags, in der Nacht! Unter brennenden weißen Tropenleinwandzelten! Und nachts in Mastkörben unter dem Orion!«[3]

Aus den »Anleitungen« zur »Taschenpostille«: »Die dritte Lektion (Chroniken) durchblättere man in den Zeiten der rohen Naturgewalten. In den Zeiten der rohen Naturgewalten (Regengüsse, Schneefälle, Bankerotte usw.) halte man sich an die Abenteuer kühner Männer und Frauen in fremden Erdteilen; solche eben bieten die Chroniken, welche so einfach gehalten sind, daß sie auch für Volksschullesebücher in Betracht kommen. Bei einem Vortrag der Chroniken empfiehlt sich das Rauchen; zur Unterstützung der Stimme kann mit einem Saiteninstrument akkordiert werden ... Kapitel 6 (Ballade von den Seeräubern) ist hauptsächlich für die hellen Nächte im Juni bestimmt; der zweite Teil dieser Ballade, soweit er den Untergang behandelt, kann jedoch auch noch im Oktober gesungen werden.«[4]

Die »Anleitungen« empfehlen einen Gebrauchswert und ironisieren ihn zugleich. Dies wirft Licht auf das Gedicht, das aus kritischer Distanz gesehen werden sollte. Der Seeräuber als Inbegriff des gegen die bürgerliche Gesellschaft aufstehenden Rebellen war seinerzeit ein modisches Thema. Brecht betrachtet die Natur, auch die kalte, schreckliche, unberechenbare, als einen Ort der Flucht; in ihr lebt der Mensch natürlich, seinen Trieben keine Schranken setzend. Verwirklicht werden kann dies vorerst nur in einer Enklave, dem Schiff, und isoliert von der Gesellschaft, auf dem Meer. Immerhin drückt sich in dem von Brecht damals propagierten »Gummimenschen« mit seinem Epikureismus ein »vorproletarisch-plebejisches Menschenbild, gezeichnet mit romantischen, antidekadenten Mitteln«[5] aus. Reinhard Weisbach geht so weit, zu behaupten, daß »diese Seeräuber, Abenteurer und Baals der totalste und vitalste poetische Widerschein des ›Großen Oktobers der Arbeiterklasse‹ im deutschen Gedicht der Nachkriegsjahre«[6] sind.

Literarische Anregungen gaben Arthur Rimbaud (»Le bateau ivre«) und Rudyard Kipling – dieser mit seinem Gedicht »In the Matter of one Compass« vor allem für den Refrain.[7] Brecht veranstaltet eine effektvolle Inszenierung. Hanns Otto Münsterer schreibt: »So belehrte er mich bereits im November 1918 über das Konstruierte seiner *Seeräuberballade*, bei der er wie ein Theaterregisseur die Wolken zusammenzieht, Sturm erregt und die Szene verdunkelt, um in letzter Helle das Riff auftauchen zu lassen, also durchaus intellektuelle Arbeitsmethoden anwendet, wäh-

rend er das Hohelied des triebhaft-hemmungslosen Lebens der Asozialen singt.«[8] Alle wesentlichen Requisiten der »Hauspostillen«-Welt sind hier versammelt: das Schiff, der Wind, die Wolke, der Mond. Aus dem In-Szene-Setzen spricht Distanz; die Verherrlichung des Outlaw als Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft bedeutet nicht Identifikation – gerade in der emphatischen Übertreibung klingt Kritik mit.

Die »Gedichte aus dem Nachlaß« verzeichnen zwei mit »11« und »12« numerierte Strophen, die auf dasselbe Versmodell gehen und den literarischen Patron beim Namen nennen:

Wir sind in Pergament verdorben
Der ganze Tümpel ist vertiert
Nachdem Arture Rimbaud gestorben
Dem man ein Bein noch amputiert.
Das Fieber in dem gelben Schilfe
Allein war's nicht; er starb am End
Weil niemand mehr ihm kam zu Hilfe
(Versehen mit dem Sakrament)...

Der schöne Himmel, den wir lieben
Ist abgedeckt samt Gras und Kraut
Wir sind mit uns allein geblieben
Das haben wir nicht gut verdaut.
Mit Frauenliebe, Kälberzungen
Und manchem roten Varieté
Ist es uns wahrlich nicht gelungen
Das Herz zu schützen vor dem Schnee.[9]

Brecht bezeichnet die Melodie als »die von L'Étendard de la Pitié«.[10] Sie konnte bisher nicht identifiziert werden; für Darius Milhaud ist sie als französisches Volkslied untypisch und verweist eher auf eine Theatershow des späten neunzehnten Jahrhunderts.[11] Sollte Brecht mit der »Ballade von den Seeräubern« – auch vom musikalischen Duktus her – einen »Gegenentwurf« zu revolutionären Liedern wie der »Marseillaise« und der »Internationale« (die Anspielung auf »L'étendard sanglant est levé«!) beabsichtigt haben?[12] Auch Weisbach entdeckt im Melos revolutionären Impetus und führt ihn auf den Einfluß hugenottischer Choräle zurück: »Der religiöse Heroismus dieser Melodie ist für Brecht gerade das richtige, um – ketzerisch parodiert – Pastosität und Heftigkeit des asozialen Seeräuberlebens musikalisch auszudrücken.«[13] Die ironische Distanzierung mag sich auch hier in der Übertreibung zeigen (und nicht zuletzt Sache der Interpretation sein); besonders die kulinarischen Angebote des Refrains sollten voll ausgekostet werden.

Auf einer Textskizze zum »Mahagonnygesang Nr. 3« befindet sich der Verweis: »französische Romance«.[14] Sollte damit die Vorlage der »Ballade von den Seeräubern« gemeint sein? Brecht war jedenfalls auf die Melodie fixiert, und in einer frühen Szenenübersicht zu »Mutter Courage und ihre Kinder« meint das Stichwort »Seeräuber« diese Ballade, nach der das »Lied der Mutter Courage« entstand.[15] Simon Parmet, der als erster eine Musik zu dem Theaterstück komponierte und dem Brecht die Vorlage empfahl, bezeichnet sie als »alte französische Soldatenweise«.[16] Paul Dessau, von Brecht später mit der Neukomposition beauftragt, spricht von einer »alten französischen Romanze«; den von ihm mitgeteilten Notenbeispielen nach (durchweg Sechsachteltakt, Wechsel zwischen e-Moll-Strophe und E-Dur-Refrain) ging er nicht von der »Ballade von den Seeräubern« aus, sondern offenbar von einer Originalquelle.[17]

Authentischer Interpret des Liedes ist Ernst Busch. Die erste Schallplattenaufnahme entstand um 1930[18]; das Etikett vermerkt: »nach einer alten Melodie bearbeitet von Walter Goehr«. 1965 wird die Ballade aufgenommen für das Heft »Bertolt Brecht – Legenden / Lieder / Balladen 1925–1934«.[19] Die Notenfassung folgt der »Hauspostille« (aber im Begleitheft ist die Fassung der »Taschenpostille« abgedruckt!). Der Refrain wird vom Sänger meist nur verkürzt angegeben, durch Anstimmen der ersten Verszeile; stets aber stehen beim Auftakt Fermaten als höchst genußvoller »Einstieg«. Anschließend erfolgt eine Verbreiterung des Tempos, im Gegensatz zu den rascheren Strophen.

Die »Ballade von den Seeräubern« liegt auch als Neukomposition von Hanns Eisler vor,

entstanden um 1930 für Ernst Busch.[20]

Die Mahagonnygesänge

Im Juni 1923 besuchte Arnolt Bronnen mit Brecht eine Kundgebung Hitlers im Münchner Zirkus Krone. Er schreibt: »Brecht hatte damals zuerst das Wort ›Mahagonny‹ gefunden. Es war in ihm aufgetaucht, als er diese Massen braunbehemdeter Kleinbürger gesehen hatte, hölzerne Gestalten mit ihrer falsch eingefärbten, durchlöcherten roten Fahne. Der Begriff wuchs ihm aus dem Wort, wandelte sich mit ihm; doch in jenem Sommer mochte er ihm zunächst Spießers Utopia bedeuten, jenen zynisch-dummen Stammtisch-Staat, der aus Anarchie und Alkohol die bis dahin gefährlichste Mixtur für Europas Hexenkessel zusammenbraute. ›Wenn Mahagonny kommt, geh ich‹, sagte Brecht zum Abschied.«[1]

»Der Begriff wuchs ihm aus dem Wort«; das Wort, offenbar abgeleitet von einer Spezies der Edelhölzer, dem Mahagoni, hatte er schon eher fixiert. Jacob Geis, der mit Brecht im Juni 1919 an dem Lustspiel »Herr Meier und sein Sohn« arbeitete, will mit ihm »in einem Kuhstall am Ammersee die ›Mahagonnygesänge‹ ausgeheckt« haben.[2] In dem Songspiel »Mahagonny« (1927) heißt es:

Denn Mahagonny, das gibt es nicht.
Denn Mahagonny, das ist kein Ort.
Denn Mahagonny ist nur ein erfundenes
Wort.

Im Vorwort zu einem geplanten Regiebuch der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« schreiben Kurt Weill und Caspar Neher: »Der Name ›Mahagonny‹ bezeichnet lediglich den Begriff einer Stadt. Er ist aus klanglichen (phonetischen) Gründen gewählt worden.«[3] Tatsächlich ist das Wort nicht geographisch festzulegen, wohl aber hat es für Brecht einen soziologisch relevanten Inhalt, für den verschiedene Orte gleicher Gesellschaftsstruktur einstehen können. Dabei ist davon auszugehen, daß der Begriff offensichtlich einen Wandel durchlief.[4] Anfangs scheint er Auflehnung gegen zivilisatorische Konvention und gesellschaftlichen Zwang ausgedrückt zu haben. Mit der Aneignung marxistischen Wissens wurden die Methoden dazu als Irrweg und Verführung einsichtig und »Mahagonny« zu einem Synonym für Kapitalismus und seinen furchtbaren Auswuchs, den Faschismus. Marianne Zoff, mit Brecht bis 1927 verheiratet, bezeugt ihrerseits, daß er »für das Nazigesindel den Ausdruck ›die Mahagonnys‹« prägte.[5] Andererseits sind die Anspielungen auf Amerika, namentlich auch durch Einfügung zweier 1925 englisch verfaßter Texte in die »Mahagonnygesänge«, offensichtlich. Amerika, anfangs ebenfalls positiv gesehen – nicht zuletzt wegen der technischen Sensationen und der durch sie bewirkten Umwandlung des Menschenbildes –, wird zunehmend als Inbegriff des Imperialismus erkannt. Doch wird schließlich auch eine Verengung der Problematik auf eben nur dieses Land zurückgewiesen und zum Beispiel in der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« eine »Amerikanisierung« des Milieus aufgehoben; das Wort drückt nun *die* bürgerliche Großstadt und ihren gesellschaftlichen Hintergrund aus – nach Elisabeth Hauptmann war für Brecht die Berliner Ku-Damm-Gegend »eine Art Mahagonny«.[6] Eine Deutung, die sich auf das tiefe Bibel-Verständnis Brechts beruft, will den Begriff als eine Kontraktion der beiden Sündenorte »Babylon« und »Magog« verstehen[7]; tatsächlich wäre damit nur ein allegorisches Bezugsfeld erschlossen, denn der Inhalt, den Brecht einschreibt, verhält sich zur Bibel als Parodie.

In den Anmerkungen zu den »Gedichten« werden die »Mahagonnygesänge Nr. 1–3« auf die Zeit um 1920 datiert[8] und als ihre Bestimmung ein »Mahagonny«-Stück angegeben.[9] Die der Folge nachträglich zugewiesenen englischen Gesänge – »Alabama Song« und »Benares Song« – entstanden nach Ausweis Elisabeth Hauptmanns 1925; es wird vermutet, daß ihr, die Brecht mit zahlreichen Übersetzungen aus dem Englischen versorgte, über-

haupt die in »pidgin English« verfaßten (später zum Teil verbesserten) Texte zuzuschreiben sind.[10] Diese fünf Lieder gingen in die »Hauspostille« ein. Münsterer vermutet eine Auswahl und teilt aus der Erinnerung den Kehrreim eines weiteren Liedes mit.[11] Ein »Mahagonnygesang Nr. 4« (dessen Refrain in »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« erscheint) fällt in die Entstehungszeit der Oper (1927–1929) und wurde postum in den »Gedichten« veröffentlicht[12]; unter demselben Titel, aber inhaltlich eigenständig, gibt es einen weiteren dreistrophigen Text in den »Gedichten aus dem Nachlaß«.[13] Bruchstükke sind im Manuskript überliefert, einige auch mit Notenaufzeichnungen.[14] Für die »Hauspostille« in der Ausgabe letzter Hand, zusammengestellt in den fünfziger Jahren, schied Brecht den »Mahagonnygesang Nr. 2« und den »Alabama Song« aus.

In der »Taschenpostille« bilden die »Mahagonnygesänge« eine gesonderte »Lektion«, über die es in den »Anleitungen« heißt: »Die vierte Lektion (›Mahagonnygesänge‹) ist das Richtige für die Stunden des Reichtums, das Bewußtsein des Fleisches und die Anmaßung. (Sie kommt also nur für sehr wenige Leser in Betracht. Diese können die Gesänge ruhig mit Höchstleistung an Stimme und Gefühl, jedoch ohne Mimik, anstimmen.)«[15] Die »Anleitungen« stoßen auf die ironische Absicht. Der Genuß, der offeriert wird, erweist sich als Gift; dabei mischt die Musik kräftig mit.

Zu allen fünf Gedichten sind im Notenanhang – wo sie nicht, wie im Textteil, als »Gesänge«, sondern als »Lieder« bezeichnet sind – Melodien angegeben. Für den »Alabama Song« ist auf einem Manuskript Franz S. Bruiniers Mitarbeit ausgewiesen[16]; er mag auch wenigstens bei der Notierung anderer Melodien seine Hand im Spiel gehabt haben. Die parodistische Intention wird besonders offen vom »Benares Song« bestätigt, der sich als eine Kombination des Schlagers »There is a Tavern in the Town« und der Arie »Un bel dì« aus »Madame Butterfly« von Puccini erweist.

Die »Mahagonnygesänge« der »Hauspostille«, erweitert um einen Epilog, bilden das Libretto des von Kurt Weill vertonten und am 17. Juli 1927 auf dem Deutschen Kammermusikfest in Baden-Baden uraufgeführten Songspiels »Mahagonny« (»Das kleine Mahagonny«). Der Anstoß war von Weill ausgegangen: Mit Brecht im Frühjahr 1927 bekannt geworden, plante er eine »Mahagonny«-Oper; als er von Baden-Baden den (termingebundenen) Auftrag für eine Kurz-Oper erhielt, gewann er Brecht für diese »Stil-Studie«.[17] Der Inhalt der (übrigens in anderer Folge als in der »Hauspostille«) aneinandergestellten Lieder wird durch (leider weitgehend verlorengegangene) gesprochene, plakatierte und projizierte Texte, durch Gesten und Gänge quasi ergänzt. Die Bühne ist als Boxring aufgebaut, das Geschehen setzt mit einem Pistolenschuß ein – provokant öffnet sich das Theater dem Sport –; das Finale, die »Revolution in Mahagonny« mit Demonstrationszügen, gibt sich politisch, freilich eher anarchistisch, mag auch im letzten Orchesterzwischenspiel ein Zitat der »Internationale« aufblitzen. Das Songspiel »Mahagonny« wurde zu Weills Lebzeiten weder publiziert noch in seiner originalen Form nachgespielt; der Verlag und die Autoren wollten sich, nachdem die »Mahagonny«-Oper erschienen war, nicht selber Konkurrenz machen – erst wo die Oper gegeben worden war, sollte auch das Songspiel erscheinen dürfen.[18] Bei der Inszenierung in Paris im Dezember 1932 kamen Ergänzungen aus der inzwischen erschienenen Oper hinzu (»Pariser Fassung«); diese Version soll Weill – der Erinnerung des Dirigenten Maurice Abranavel nach – als endgültig angesehen haben.

Anmerkung auf dem Programmzettel der Uraufführung: »In seinen neueren Werken bewegt sich Weill in der Richtung jener Künstler aller Kunstgebiete, die die Liquidation der gesellschaftlichen Künste voraussagen. Das kleine epische Stück ›Mahagonny‹ zieht lediglich die Konsequenz aus dem unaufhaltsamen Verfall der bestehenden Gesellschaftsschichten. Er wendet sich bereits an ein Publikum, das im Theater naiv seinen Spaß verlangt.« Der hier spricht, ist zweifellos

Brecht; mag Weill auch den Terminus »Songspiel« schon 1925 benutzt haben, so war er doch – obwohl es auch anderslautende Ansichten gibt[19] – bei der inhaltlich-formalen Konzeption von Brecht abhängig. Brecht übte ja auch erheblichen Einfluß auf die musikalische Seite aus. Gewiß hatte Weill schon vorher mit Populärstil geliebäugelt und hier und da modische Tanzmusik zitiert, auch war ihm der Begriff des »Song« nicht fremd; aber erst durch Brecht, der den Begriff nicht nur ebenfalls schon kannte, sondern auch praktizierte, was er meinte, wurde er endgültig in die neue Richtung gewiesen. Weill selbst bezeugt das, indem er für die Begründung der Gattung »Song« das Baden-Badener Songspiel in Anspruch nimmt.[20] Er sondierte sogar Brechts Melodien und folgte beim »Alabama Song« (hier vermittelt über den mutmaßlichen Anteil Franz S. Bruiniers[21]) und beim »Mahagonnygesang Nr. 3« offenkundig der Vorlage. Allerdings sah er in ihr – und zeigte dies am »Alabama Song« – »nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus«, die »als Musik überhaupt nicht zu verwenden« sei; erst er, Weill, habe den gleichen Grundgestus »mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich ›komponiert‹«.[22]

12
MAHAGONNYGESANG NR. 1

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Instrumentierung (Manuskript) von Kurt Schwaen: Klarinette, Altsaxophon, Posaune, Schlagzeug, Banjo.

Die für die ersten vier Takte des Refrains geltende Anweisung »Mit soviel Gefühl wie möglich. Am besten eine Oktave höher« stammt vom Bearbeiter; durch Übertreibung soll die Parodie und mithin die beabsichtigte Kritik hervortreten. Den Refrain nutzt Brecht überhaupt oft für (von ihm als solche bekämpfte!) kulinarische Wirkungen; um in seinem Sinn zu handeln, muß in der Hingabe – und zwar gerade dadurch, daß sie extrem vollzogen wird – zugleich Spott spürbar sein.

Schon in der geläufigen textlichen Formel, mit der das Lied anhebt, drückt sich entlarvende Dialektik aus: »Brecht verwendet den stimmungsvollen, volksliedhaften Auftakt bewußt, um damit die Distanz seines Songs zur Stimmungswelt der Romantik hervorzuheben.«[2]

13
MAHAGONNYGESANG NR. 2

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Die Fassung in der »Hauspostille«[2] ist melodisch getreu, zeigt aber rhythmisch-metrische Varianten; der dritte Teil (Dreivierteltakt) schreibt »quasi recitativo, parlando« unter Aufhebung der metrischen Einteilung (Sechzehntel als Grundwert) vor. Birkenhauer erkennt bei der Analyse dieser Fassung »einen sehr hohen Grad musikalischer Komplexität«.[3] Instrumentierung (Manuskript) von Kurt Schwaen: Klarinette, Altsaxophon, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier (Fassung der »Taschenpostille«).

Den Begriff von »des lieben Gottes billigem Salon« deutet Walter Benjamin so: »In dem Beiwort ›billig‹ liegt ziemlich viel. Warum ist der Salon billig? Er ist billig, weil die Leute darin auf billige Art bei Gott zu Gaste sind. Er ist billig, weil die Leute darinnen alles billigen. Er ist billig, weil es billig ist, daß die Leute hineinkommen. Des lieben Gottes billiger Salon ist die Hölle. Der Ausdruck hat die Prägnanz der Bilder von Geisteskranken. So – als einen billigen Salon – malt sich der kleine Mann, einmal verrückt geworden, leicht die Hölle als das ihm zugängliche Stück vom Himmel aus.«[4] Helfried W. Seliger zweifelt diese Interpretation an; für ihn ist mit dem »billigen Salon« die Kirche gemeint und das Lied eine Attacke auf die religiöse Moral des Kleinbürgertums mit ihren Vertröstungen aufs Jenseits.[5]

14
Mahagonnygesang Nr. 3

Aus »Bertolt Brechts Taschenpostille«.[1] Die Melodie ist identisch mit der in der »Hauspostille«[2]; dort ist lediglich bei der jeweils letzten Verszeile der Strophen die Ergänzung »parlando« eingefügt. Instrumentierung (Manuskript) von Kurt Schwaen: Klarinette, Posaune, Banjo, Klavier. Um eine Quarte höher transponiert.

Auf Brechts musikalische Formulierung hat offenbar das ihm geläufige folkloristische Umfeld eingewirkt: Der Wechsel von geradem mit ungeradem Takt mag sich vom »Zwiefachen«, einem in Niederbayern und der Oberpfalz verbreiteten Volkstanz, herleiten; der soziologische Ort ist das »Sauf- oder Kneipenlied«.[3]

Weill knüpft in seiner späteren Vertonung an den von Brecht vorgegebenen »Grundgestus« an, gibt ihm aber neue kompositorische Form, namentlich durch Abstufung des Tempos im Sinn einer Dramatisierung (langsamer Beginn – Walzer – Agitato – Furioso). Im Songspiel und in der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« ist das Lied als »Spiel von Gott in Mahagonny« angezeigt.[4]

Die Drohung Gottes (dessen Autorität hier ohnehin beschädigt ist) mit der Hölle ruft den Protest der Männer von Mahagonny hervor: Sie waren immer in der Hölle (die entsprechende Verszeile bei Brecht kursiv bzw. gesperrt) – ihre Hölle ist auf Erden. In den frühen Fassungen des Gedichts äußern die Männer zunächst ihr Einverständnis mit der Verbannung; später (so auch in unserer Liedfassung) läßt Brecht sie schon hier, in der vierten Strophe, den Protest aussprechen.

15
Der Mann-ist-Mann-Song

Aus: Bertolt Brecht: Mann ist Mann.[1] (Das offenbar vergessene Auflösungszeichen in Takt 13/Klavier r. H. wurde ergänzt.)

Nach Elisabeth Hauptmann hat Brecht den »›Mann ist Mann‹-Marsch« (Vorläufer in einer frühen Fassung: »Saipong Song«) 1925 geschrieben und dazu auch eine Melodie – Abwandlung eines Motivs aus Puccinis »Madame Butterfly« – angegeben[2]; offenbar war sie selbst an der Musik beteiligt. In einem Notizbuch von 1926 sind autograph einige Töne fixiert[3]; noch weitere Skizzen liegen vor, auch in Elisabeth Hauptmanns Handschrift.[4] (Überlieferten Textentwürfen nach[5] dürfte der Song – entgegen Elisabeth Hauptmanns Erinnerung – überhaupt in dieses Jahr zu verweisen sein.) Der Klaviersatz in der Buchausgabe von 1927 ist offenbar von Edmund Meisel. 1958 lehnte sich Paul Dessau in seiner Neuvertonung[6] eng an Brechts Vorlage an.

Für die Fassung als Sendespiel am 18. März 1927 im Berliner Rundfunk schrieb Edmund Meisel eine Musik, die – so Kurt Weills Urteil – »in geschickter Weise« den »Mann-ist-Mann-Song« (den Brecht sang) verarbeitete.[7] (Meisel war Komponist an der Piscator-Bühne und offenbar dort mit Brecht bekannt geworden.) Dem Aufführungsmaterial der ersten Berliner Inszenierung 1927 an der Volksbühne nach – für die Meisel die Musik verantwortete – wurde der Song weitgehend gestrichen bzw. auf das Absingen des Refrains reduziert[8]; das »Song-Verzeichnis« führt nur die erste Strophe an.[9] Brechts Neufassung von »Mann ist Mann« für seine Inszenierung 1931 am Berliner Staatstheater scheidet ihn ganz aus; einige seiner Funktionen sind nunmehr durch das »Lied vom Fluß der Dinge« besetzt. Dies bleibt so auch für die Malik-Ausgabe von 1938 und die späteren »Stücke« gültig.

Funktionen des »Mann-ist-Mann-Songs« in der Buchausgabe von 1927: Auftritt der vier

Soldaten in der »Straße bei der alten Gelbherrnpagode« (»sie haben Whisky getrunken und singen den Mann-ist-Mann-Song«); Drehpunkte der »Montageszene« (Abbau der Kantine und das Elefantengeschäft) – aufgeteilt in die fünf Strophen; Schlußszene »Bergfestung Sir el Dchowr« (»Marschieren von Militärkolonnen«); Abtritt der vier Soldaten »unter Absingen des Mann-ist-Mann-Songs«. Stets ist der Song hier – obwohl der Refrain die These des Stücks formuliert – szenisch begründet und erfüllt als Inzidenzmusik eine eher traditionelle Funktion.[10] In der »Montageszene« zeigt sich dies auch an der Begleitung, die von den Töchtern der Kantinenwirtin als »Witwe Begbicks Jazzband« ausgeführt wird.

Brecht und Bruinier

Franz S.(ervatius) Bruinier (13. Mai 1905–31. Juli 1928) dürfte der erste professionell ausgebildete Musiker gewesen sein, den Brecht zur Mitarbeit heranzog. Abgesehen von Stichworten in einem Musiklexikon[1] ist über ihn nichts bekannt; die folgenden Angaben gehen auf Mitteilungen aus dem Familienarchiv, übermittelt von Hertha Bruinier, zurück.

Franz S. Bruinier hat 1921 bis 1922 die Berliner Musikhochschule besucht (in den Matrikeln ist dies nur für das Wintersemester 1921/22 nachgewiesen) und war unter anderem Schüler des Pianisten Egon Petri. Von 1923 bis 1925 ging er mit dem Chansonnier Jean Moreau auf Tournee. Er war Kapellmeister und Komponist an Theatern (Sommernachts-Theater im Berliner Zoo, Grüne Bühne Thale 1927, Operettentheater Den Haag 1927/28) und begründete mit seinem Bruder, dem Geiger August Heinrich Bruinier (Pseudonym als Texter: Hendrik), und einigen Kabarettisten 1926 in Berlin die »MA«-Programme (laut erster Folge »Montags-Abendveranstaltungen, die neuer Kunst und der Förderung neuer Künstler im Rahmen gesellschaftlicher Zusammenkünfte dienen sollen«). Er erkrankte an Tuberkulose und starb daran, erst dreiundzwanzig Jahre alt.

Bruinier verschrieb sich der leichten Muse, aber mit durchaus solider fachlicher Bildung und ambitioniert. Seine literarischen Interessen zeigen sich an den Texten, die er vertonte: unter anderem von Klabund (mit dem er befreundet war), Walter Mehring, Brecht, Iwan Goll. Er versuchte sich mit Schlagern (zwei »Shimmys«, gedruckt 1924), komponierte Bühnenmusik, Chansons, Melodramen (1927 im Berliner Bloch-Verlag »Iwan«, eine »russische Ballade«), Parodien (Wagner-Persiflagen »Klein-Bayreuth«), kabarettistische Revuen (»MA«-Revue »Was dich ärgert«, »Traum-City-1004«) und wagte literarisch-musikalische Mischformen wie »Paris brennt«, eine »Ekstatische Szene mit Jazz« nach Iwan Goll. In den Pressekritiken schneidet er glänzend ab; er galt als eine der großen Hoffnungen im Zwischenfach von »ernster« und »leichter« Musik.

Für Brecht mag er sich dadurch empfohlen haben, daß seine literarischen Neigungen in die gleiche Richtung wiesen, daß er, am Anfang seiner Laufbahn stehend, noch nicht festgelegt war und daß er ein Ohr für Trivialität hatte, in der gleichwohl Kunst steckte. Außerdem zeigte er – und dies traf sich mit Brechts damals auf Amerika gerichtetem Blick – Affinität zum Jazz; in den »MA«-Abenden schrieb er für die »Weintraubs Synkopators« und »The Sid Kay's Fellows« (deutsche Kapellen mit modisch anglisierten Markenzeichen). Belege der Zusammenarbeit (Autographen) sind im Bertolt-Brecht-Archiv[2] und in der Sammlung Kate Kühl der Akademie der Künste Berlin (West) überliefert. Den Datierungen nach begann sie am 20./21. November 1925 mit der Aufzeichnung (Sätze für Gesang und Klavier) dreier Stücke aus der »Hauspostille«, über deren Schlußredaktion Brecht damals saß: »Ballade von dem Soldaten« (ausdrücklich als gemeinsam komponiert ausgewiesen), »Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers« (von Bruinier gezeichnet, doch melodisch eng an das Modell, die populäre Schauerballade »Heinrich und Wilhelmine« oder »Heinrich schlief bei seiner

Neuvermählten« von Johann Friedrich August Kazner, angelehnt), »Alabama Song« (von Bruinier gezeichnet, aber weitgehend identisch mit Brechts »Gesangsnoten« in der »Hauspostille« – offenbar gemeinsam erarbeitet). Wahrscheinlich begründet sich die Begegnung überhaupt aus der notwendigen Redaktion des Notenteils zur »Hauspostille«, bei der Bruinier als Fachmann zur Hand ging. Elisabeth Hauptmann, ebenfalls daran beteiligt, hat später auf einem Manuskriptblatt vermerkt, daß sie Bruinier gekannt habe.[3] Zu einer Wiederbelebung der Zusammenarbeit kam es offenbar erst 1927: Am 10. Januar legt Bruinier eine Vertonung der »Erinnerung an die Marie A.« vor (in deren Umfeld die ebenfalls überlieferte Anpassung von Brechts Gedicht an seine Vorlage, das von Leopold Sprowacker als »Verlor'nes Glück« bearbeitete Lied »Tu ne m'aimais pas!« von Charles Malo, liegen dürfte); für den »MA«-Abend vom 28. Februar entsteht der – von Brecht auch musikalisch inspirierte – »Auto-Song« (textlich nur mit der ersten von drei Strophen überliefert); vom 8. März sind die Instrumentalstimmen des Arrangements der »Seeräuber-Jenny« datiert (um diese Zeit wahrscheinlich auch die Aufzeichnung der Brechtschen Melodie und jener zum »Barbara-Song«); die »Ballade von der Hanna Cash« wurde am 23. April komponiert (Revision: 26. April, Arrangement für kleines Instrumentalensemble: 5. Mai); das »Lied vom Surabaya-Johnny« (vielleicht wieder eine gemeinsame melodische Findung) ist auf den (einzig überlieferten) Instrumentalstimmen für den 2. Mai ausgewiesen. Im März waren sich Brecht und Weill begegnet und begannen ihre Zusammenarbeit; Bruinier geriet auch aus Brechts Blickfeld, da er für eine Saison nach Holland ging.[4]

16
BARBARA-SONG

Flüchtig notierte Melodie (Bleistift) mit Verbesserungen, namentlich rhythmischen[1]; offenbar hat Bruinier stracks aufgeschrieben, was ihm Brecht vorsang. Auf der Rückseite befindet sich eine Aufzeichnung der »Seeräuber-Jenny«, deren beiliegende Instrumentalstimmen (Arrangement für kleines Ensemble) vom 8. März 1927 datiert sind; mithin ist wohl auch der »Barbara-Song« in diese Zeit zu verweisen. Brechts Namenszug steht oben rechts in eigener Handschrift, darunter weist sich Bruinier für das »Arrangement« aus. Außerdem gibt es eine zweite Aufzeichnung als autographe Skizze Brechts[2]: Noten ohne Stiel, rhythmisch differenziert als Striche und Kreuze; Aufteilung in Verszeilen; Strophen (mit Ausnahme der zehnten Zeile) nicht textiert, Refrain mit Text. Instrumentierung (Manuskript) von Kurt Schwaen: Klarinette, Altsaxophon, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier.

Der Satz von Kurt Schwaen folgt Bruiniers Aufzeichnung, faßt das Tempo ab Takt 8 aber als Allabreve auf. Dies rechtfertigt sich nicht nur vom deklamatorischen Brauch her (und die Deklamation ist hier Richtschnur der melodischen Erfindung), sondern auch durch einen im Manuskript ursprünglich in verkürzten Notenwerten (Achteln) notierten Einstieg in den Refrain. Bezeichnend – und Brecht als Autor doppelt bestätigend – ist das Aufscheinen der für die »Ballade von den Seeräubern« zitierten Melodie »L'Étendard de la Pitié« im zweiten Teil der Strophe (ab Takt 8). Der Refrain gefällt sich in puccinesker Kantabilität und treibt nachdrücklich die Parodie hervor. Weill geht später – melodisch nicht weniger intensiv – andere Wege, wahrt aber sehr wohl den Grundgestus (auch in der parodistischen Pointierung) und gibt dieselbe Aufgliederung.

Brechts »Barbara-Song« lag, seiner Entstehung nach, lange vor, ehe die Arbeit an der »Dreigroschenoper« (1928) begann; er wurde in das Stück – von Brecht oft befolgte Praxis – »eingebaut«. Schon der Titel macht ja stutzig: Der Name »Barbara« kommt weder in der »Dreigroschenoper« noch überhaupt in dem Lied vor, sondern dürfte sich aus einem (bisher nicht erhellten) anderen Zusammenhang

erklären. Brecht ließ ihn später überhaupt fallen und ersetzte ihn in seinen Gedichtsammlungen durch »Der Song vom Nein und Ja«.[3] Die Textunterlegung geht auf die Fassung von letzter Hand zurück[4]; es gibt Divergenzen zu Kurt Weills Vertonung.[5]

17
Die Seeräuber-Jenny

Die Aufzeichnung der Melodie[1] steht auf der Rückseite des »Barbara-Songs«, sie ist wie dort ziemlich flüchtig notiert (Bleistift) – offenbar eine direkte Niederschrift von Brechts Angaben. Bei Einsatz des Refrains wird »Maestoso« gefordert. Der Titel und die Noten sind von Franz S. Bruinier geschrieben; rechts oben (angestammter Platz des Komponisten) eigenhändiges Signum Brechts. Es gibt dazu ein Arrangement für Instrumentalensemble in fünf Stimmen: Altsaxophon[2], Trompete[3], Violine[4], Banjo[5], Schlagzeug[6]. Auf den Stimmen sind Text und Musik ausdrücklich Brecht zugewiesen; Bruinier zeichnet für das »Arrangement«. Datierung der Stimmen vom 8. März 1927, Aufzeichnung der Melodie wohl ebenfalls um diese Zeit (womöglich eher).

Die Rekonstruktion wurde unter Berücksichtigung der (Gebrauchsspuren aufweisenden) Stimmen vorgenommen. Der Satz von Kurt Schwaen greift an derselben Stelle und mit gleicher Begründung wie beim »Barbara-Song« in das Original ein: zu Beginn des zweiten Abschnitts der Strophe (ab Takt 12) Umschlag des Tempos in Allabreve. In den Stimmen ist »Song-Tempo« gefordert; der deklamatorische Fluß käme bei der angegebenen Notierung ins Stocken, der Vermerk »più mosso« dürfte ein (unzureichender) Versuch sein, dem zu begegnen. Das von Bruinier vorgelegte Arrangement ist ziemlich simpel; die Harmonisation von Kurt Schwaen im Satz für Gesang und Klavier fühlt sich daran nicht streng gebunden.

Der angeführten Datierung nach ist das Lied von der »Seeräuber-Jenny«, ebenso wie der »Barbara-Song«, nicht im Zusammenhang mit der »Dreigroschenoper« (1928) entstanden, sondern weit eher. Wie dort erscheint der im Titel erwähnte Name weder im Lied selber, noch bezieht er sich auf die Personnage des Stücks (nicht auf die Hure »Jenny«!). Polly zitiert – wie sie ankündigt – ein Abwaschmädchen, das sie einmal in einer kleinen Vier-Penny-Kneipe in Soho gesehen hat.[7] (Titel im »Dreigroschenroman«: »Träume eines Küchenmädchens«; bei der Publizierung als Gedicht werden später nach Moritatenart beide Titel genannt, durch »oder« verbunden.[8]) Münsterer vermutet als Anregung die Jugendlektüre der Abenteuer des »Räuberhauptmanns Fetzer«, auf die ein Küchenmädchen in der Augsburger Bleichstraße nahe Brechts Wohnung abonniert war.[9]

In seiner späteren Vertonung der »Seeräuber-Jenny« folgt Kurt Weill nicht nur dem durch die Deklamation festgeschriebenen Grundgestus, sondern zitiert Brecht im Refrain melodisch getreu!

18
Erinnerung an die Marie A.

Melodie mit Klaviersatz in der Handschrift (Bleistift, flüchtig) von Franz S. Bruinier.[1] Titel: »Brecht / Bruinier / Marie A / Nach einer alten Melodie«.

Der Aufzeichnung liegt als Quelle das Lied »Verlor'nes Glück« zugrunde, eine Bearbeitung von Leopold Sprowacker nach dem französischen Original »Tu ne m'aimais pas!« von Charles Malo (Musik) und Léon Laroche (Text). Die Fassung von Sprowacker, als op. 101 Ende des vorigen Jahrhunderts erschienen[2], wurde außerordentlich populär und florierte in unzähligen Arrangements, von der Militärkapelle bis zum Zithersolo. Brecht ist vermutlich über Karl Valentin, mit dem er seit spätestens 1919 bekannt war, an die Melodie gelangt. Als Inbegriff sentimentalen Kitschs hatte Valentin das »Verlor'ne Glück« in die Parodie überführt: In seiner – auch verfilmten – Szene »Tingeltangel«, seit 1915 in seinem

Repertoire, läßt er damit eine Sängerin auftreten, deren Vortrag durch verfratzte Begleitung und groteske Aktionen eines Geigers (= Valentin) weidlich verulkt wird.[3] In einer anderen Szene, »Wer uns getraut«, benutzt er nur den Text als Vehikel der Parodie, indem er ihn sinnwidrig der Arie aus dem »Zigeunerbaron« unterlegt.[4]

Die Herkunft der Vorlage ist oft diskutiert worden. Hans Reimann wies 1952 auf die Quelle hin und vermutete das Chanson von Charles Malo als musikalisches Plagiat der Arie »Behüt' dich Gott! Es wär' zu schön gewesen« aus der 1884 am Leipziger Stadttheater uraufgeführten, seinerzeit äußerst populären Oper »Der Trompeter von Säckingen«.[5] Zwar ist die Übereinstimmung der Versmetrik frappant und der Gestus des sentimentalen Liedes mit seinen modischen Floskeln beide Male genau getroffen, im Detail aber der Abstand zu groß, als daß von einer Nachahmung gesprochen werden könnte. Ernst Busch, der im Beiheft eines Schallplattenalbums[6] Hans Reimann zitiert, vermerkt auf dem Manuskript einer Bearbeitung von Hanns Eisler[7], daß er die Melodie seit seiner Kindheit gekannt und seine Mutter sie gesungen habe; er nennt sie »ein altes Dienstmädchenlied«.[8]

Carl Zuckmayer, der Brecht damit gehört hat, sieht in der Vorlage »eine gegen Ende der Kriegszeit allbekannte, vulgäre Schlagermelodie«.[9] Von Brechts Text ausgehend, verfolgt Albrecht Schöne die Ahnenreihe auf »ein altes bretonisches Hafenlied«, die Volksballade von »Schön Anna« und – als einen der verschiedenen, über Europa verzweigten Ableger – auf den Lai der Marie de France »Le Fraisne« (um 1160), der über Ezra Pound ins zwanzigste Jahrhundert weitergetragen wurde.[10]

Das Lied »Verlor'nes Glück« in Leopold Sprowackers Bearbeitung lautet mit seiner ersten Strophe:

So oft der Frühling durch das off'ne Fenster
Am Sonntagsmorgen uns hat angelacht,
Da zogen wir durch Hain und grüne Felder.
Sag, Liebchen, hat dein Herz daran gedacht?
Wenn abends wir die Schritte heimwärts
lenkten,
Dein Händchen ruhte sanft in meinem Arm,
So oft der Weiden Rauschen dich erschreckte,
Da hielt ich dich so fest, so innig warm.
Zu jener Zeit, wie liebt' ich dich, mein Leben,
Ich hätt' geküßt die Spur von deinem Tritt,
Hätt' gerne alles für dich hingegeben.
Und dennoch du, du hast mich nie geliebt.

Der Refrain setzt mit der neunten Verszeile ein und wird wiederholt, so daß eine Symmetrie mit den Strophen entsteht. (Karl Valentin teilt eine weitere Strophe mit.[11]) Brecht, der gewiß beim Dichten die Weise im Ohr hatte, kontraktiert sie auf ein achtzeiliges Modell, dabei die Teilung von Strophe und Refrain aufhebend; mit der sechsten Verszeile steigt er aus und geht sogleich in die beiden Schlußzeilen über. In dieser neuen Zuordnung werden zwei (miteinander korrespondierende) achttaktige Perioden geschaffen und mit der Verdichtung, Vereinfachung das Lied enger an den Volkston herangeführt, so daß nun die Quelle als »alte Melodie« (Manuskript) oder »alte Volksweise«[12] in Anonymität versinken konnte.

Brecht teilt in der »Hauspostille« weder die Melodie mit, noch verweist er darauf; er hat das Lied aber schon Anfang der zwanziger Jahre gern gesungen und trat damit, animiert von seinen Freunden Caspar Neher und Otto Müllereisert, 1921 zu »Maifestspielen« auf einer »Groteskbühne« auf: »Ich kann es nicht ganz auswendig, und ein Herr daneben am Vorhang zischt dauernd: ›Mimik!‹, und ich mache schlapp und trudle ab, von Gewissensbissen zerfleischt, übrigens unter Beifallsklatschen.«[13]

Bronnen[14] und Zuckmayer[15] erinnern sich an Vorträge im Privatkreis in Berlin. Als Brecht Franz S. Bruinier für die Niederschrift heranzog, ließ er offenbar nur fixieren, was er selbst schon in Umlauf gebracht hatte. Charakteristisch ist eine Abweichung vom Modell: Beim Auftakt zur letzten Phrase – mithin an auffälliger Stelle – wird die Alterierung der Subdo-

minante, die Moll-Stimmung einbrechen läßt, nicht mitvollzogen; Brechts Gedicht geht ja auch einen anderen Weg und versinkt nicht in Larmoyanz. Bruinier hat der Melodie, die ihm Brecht offenbar vorsang, einen auf schlichte Akkordformeln beschränkten (für unsere Ausgabe sacht korrigierten) Klaviersatz unterlegt. Die Aufzeichnung, nicht datiert, ist – auch der verwendeten Papiersorte nach – vermutlich in die zweite Phase der Zusammenarbeit Brecht – Bruinier zu verweisen, die am 10. Januar 1927 mit Bruiniers eigener Vertonung der »Erinnerung an die Marie A.« einsetzt.

Laut einer Marginalie auf dem Autograph[16] schrieb Brecht das Gedicht am »21. II. 20, abends 7^h im Zug nach Berlin«. Der ursprüngliche Titel war »Sentimentales Lied Nr. 1004« (nachgetragene Numerierung!); vom gleichen Jahr datiert ein »Sentimentales Lied Nr. 78«, ohne daß freilich je an einen Zyklus gedacht gewesen wäre – die Zählung führt sich gerade dadurch, daß sie in so hohe Bereiche steigt, ad absurdum. Ironisch zu verstehen ist auch eine wissenschaftlich aufgezogene Anmerkung auf dem Autograph, die Sentimentalität paralysiert: »Im Zustand der gefüllten Samenblase sieht der Mann in jedem Weib Aphrodite. Geh. R. Kraus«.[17]

In der »Hauspostille« steht das Gedicht unter den »Chroniken«, die – wie die »Anleitungen« durch Empfehlung des »Rauchens« bezeugen – mit Gelassenheit aufgenommen werden sollen. Tatsächlich paßt das Gedicht gut in diese Lektion, da der Anlaß dokumentarisch ist und der eher leidenschaftliche Vorgang, inzwischen in die Distanz gerückt, durchaus gefaßt betrachtet werden konnte. Der Titel spielt auf Brechts Jugendliebe Marie Rose Aman an, eine Augsburger Schülerin, Tochter eines Friseurs, die er 1916 in einer Eisdiele kennengelernt hatte und mit der er zweieinhalb Jahre befreundet war.[18] Als Brecht das Gedicht schrieb, war er nicht mehr mit ihr zusammen, was ihm Abstand und sogar sachte Ironie erlaubte; gleichwohl deuten sogar Details – Brecht hatte der Freundin angekündigt, er werde sie »im Laufe der Zeit mit sieben Kindern überraschen«[19] – auf das reale Vorbild.

Albrecht Schöne[20] liest aus der »Erinnerung an die Marie A.« durch Beziehung des Namens auf die »Heilige Maria« eine religiöse Anspielung; Brecht regte Ende der zwanziger Jahre seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann zu einem Stück über die Heilsarmee an, dessen Heldin ursprünglich »Marie Andersen« heißen sollte – die Hauptmann notierte einen »Lebenslauf der Mari A.«![21] Andererseits unterstreicht die Wahl des Pflaumenbaums als Naturrequisit auf drastische Weise das Thema Liebe.[22] Darüber hinaus aber wird an diesem Thema, und zwar in anspruchsvoller Dialektik, über Vergänglichkeit und Beständigkeit reflektiert und die Problematik durch fiktive dialogische Anlage sogar fordernd an den Leser (Hörer) herangetragen.[23]

Das Gedicht zielt auf Musikalisierung der Sprache; Schöne meint, daß man fast sagen möchte, es werde »gesungen«[24]; Weisbach weist auf »pastellene Lexik« und das »Tempo des Andante«[25] hin. Nach Schöne rührt die Sprache »schon fast an die Grenze zum Kitsch«[26]; die Vorlage, die Brecht gewiß beim Schreiben im Kopf hatte, war ja danach. Freilich veranstaltet er auch hier, sehr wohl ersichtlich, eine »Inszenierung« und schafft damit Distanz.

Dies sollte die Interpretation beachten. Sie sollte sich einerseits dem Sentiment der Melodie hingeben und andererseits Abstand ausdrücken, sei es durch verräterische Übersteigerung des Genusses oder durch Wechsel zu Sachlichkeit. Schon Ende der zwanziger Jahre hat Kate Kühl die »Erinnerung an die Marie A.« für die Schallplatte gesungen. Früh hatte Ernst Busch das Lied im Repertoire; aus seinen Papieren ist eine Aufzeichnung für Gesang und Klavier (Anmerkung am Rand: Harfe), abweichend von der Bruinierschen, überliefert.[27] 1962 schrieb Hanns Eisler für Ernst Busch eine Klavierbearbeitung[28], die aber, wie Busch auf dem Manuskript notiert hat, nie verwendet wurde. (Schon 1958 erwähnt Eisler eine Bearbeitung, die er einmal für Ernst Busch gemacht habe.[29]) Ende der

vierziger Jahre sang Busch das Lied (mit Gitarre) für die Schallplatte[30], eine weitere Aufnahme (mit Flöte und Cembalo)[31] folgte 1965. Seine Auffassung trifft genau die Ambivalenz des Stils: In einer oft geradezu schwelgerischen Kantabilität mit vielen Ritardandi (bezeichnend die drei Fermaten beim Einstieg zur dritten Strophe) schwingen ironische Töne mit: das Tempo wird nach manchen Zerdehnungen stets wieder flott gefaßt; an einigen Stellen geht der Gesang – im Kontrast zur emotionalen Hingabe – in sachlich-berichtendes Sprechen über.

19
Ballade vom Weib und dem Soldaten

Klaviersatz in der Handschrift von Franz S. Bruinier.[1] Titelzeile: »Text v. Bert Brecht / Weib & Soldat / Melodram. Chanson / FS Bruinier & Bert Brecht«. Der Formulierung nach ist Brecht an der Musik (Melodie!) beteiligt. Die Strophen werden gesprochen, die Refrains gesungen: Es handelt sich um eine Verbindung von Melodram und Chanson (s. Titel). Der Datierung vom 20. November 1925 nach steht das Chanson am Beginn der Zusammenarbeit mit Brecht. Unsere Textfassung folgt der »Taschenpostille« (1926).

Brecht nahm den um 1920 entstandenen Text zwei Jahre später in ein Verzeichnis der für die »Hauspostille« ausgewählten Titel auf. Erich Engels Regiebuch zu »Im Dickicht der Städte« nach war die Ballade in das Theaterstück eingefügt, wurde zur Münchner Uraufführung 1923 aber durch ein anderes Lied ersetzt.[2] 1926 erschien sie als »Ballade von dem Soldaten« in der »Taschenpostille«, mit dem Zusatz »nach einer englischen Soldatenballade«.[3] In der »Hauspostille« von 1927 fehlt der Quellenverweis. Titel in den 1951 von Wieland Herzfelde zusammengestellten »Hundert Gedichten«: »Ballade vom Weib und dem Soldaten«; Brecht fügte bei der Korrektur »nach Kipling« ein.[4] Zur weiteren Geschichte des Liedes gehört die Vertonung von Hanns Eisler.[5]

Die Ballade in Form eines Dialogs ist alter literarischer Volksbrauch. Brecht geht von einem Lied am Schluß der Kurzgeschichte »Love-O'-Women« (»Frauenlieb«) von Rudyard Kipling aus; in fast wörtlicher Zitierung der Übersetzung von Leopold Lindau dient es ihm als dritte Strophe, die er nach beiden Seiten hin quasi ergänzt.[6] Die Strophe erzählt eine Moral; Brecht erfindet – hierin von Kipling unabhängig – durch verschiedene Situationen, in die der Soldat gestellt ist, die Begründungen dazu.

Kipling dachte sich das Lied als einen »shrill quick-step«; Lindaus Übersetzung vermerkt hier: »Ein Soldatenlied, das die Leute beim Geschwindmarsch zu singen lieben.«[7] Der Refrain (der Brecht zuzuschreiben sein dürfte) schlägt schnellen, hüpfenden Marschton an – eine von Brecht überhaupt geschätzte musikalische Besonderheit.

20
Erinnerung an die Marie A.

Das Autograph[1] ist ziemlich sorgfältig mit Bleistift geschrieben (Klaviersatz mit überlegtem Text). Datierung: 10. Januar 1927. Ob diese Aufzeichnung der Brechtschen Fassung des Liedes[2] vorausging oder sich anschloß, steht offen.

Franz S. Bruinier geht auf seine Art auf den von Brecht vorgegebenen Gestus ein. Er trägt in den volkstümlichen Ton artifizielle Reize, sorgt auch für Romantisierung, und trifft dennoch die Geschmeidigkeit und Pointiertheit eines Couplets. Überraschenderweise klingen sogar Formeln aus dem für das Lied »Verlor'nes Glück«, der Vorlage für Brechts Gedicht, beanspruchten Urbild an, der Paradearie »Behüt' dich Gott! Es wär' zu schön gewesen« des »Trompeters von Säckingen« – als habe der Klavierauszug aufgeschlagen dagestanden!

Autograph.[1] Instrumentation (Manuskript): Altsaxophon, Trompete, Violine, Schlagzeug. In dem flüchtig mit Bleistift notierten Klaviersatz wurden in einer zweiten Schicht (schwärzerer Stift) mehrere Verbesserungen vorgenommen. Die Schlußdaten lauten auf 23. April 1927 (für die erste Niederschrift) und – mit dem Zusatz »fine« – 26. April (offenbar für die Revision). Daneben gibt es eine (ebenfalls mit Bleistift geschriebene) Bearbeitung als Partitur für kleines Instrumentalensemble – Altsaxophon, Trompete, Violine, Schlagzeug –, datiert vom 5. Mai 1927[2]. Drei Instrumentalstimmen – Altsaxophon, Trompete, Violine –, datiert vom 11. Mai 1927, sind in der Sammlung Kate Kühl überliefert.

Brecht nahm die 1921 entstandene »Ballade von der Hanna Cash« in seine »Hauspostille« (»Taschenpostille«) auf und ordnete sie den »Chroniken« zu. Die »Anleitungen zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« empfehlen: »In den Zeiten der rohen Naturgewalten (Regengüsse, Schneefälle, Bankerotte usw.) halte man sich an die Abenteuer kühner Männer und Frauen in fremden Erdteilen; solche eben bieten die Chroniken, welche so einfach gehalten sind, daß sie auch für Volksschullesebücher in Betracht kommen ... Kapitel 8 (Von der Hanna Cash) gilt für die Zeit einer beispiellosen Verfolgung. (In der Zeit der beispiellosen Verfolgung wird die Anhänglichkeit eines Weibes offenbar werden.)«[3]

Ist die erzählte Geschichte beim Wort zu nehmen, als Anpassung an die (bürgerliche) Gesellschaft – und damit Überlebenschance –, als Demonstrandum für (notwendigerweise) asoziale Handlungen in einer asozialen Welt?[4] Genia Schulz bietet in ihrer ausführlichen Analyse weiterreichende Deutungen an: Wird durch die bedingungslose Hingabe der Heldin, deren Name, englisch verstanden, ja ein Synonym für (Bar-) Geld ist, auf das bürgerliche Tauschgesetz angespielt?[5] Oder wird beispielhaft und kritisch zugleich ein Leben im Sinne der Bergpredigt vorgeführt?[6] (Auch Regine Wagenknecht spricht – die »Hauspostille« auf religiöse Anspielungen untersuchend – von einem »parodistischen Exempellied zur Bergpredigt«.[7]) Oder steht die Ballade vor autobiographischem Hintergrund, mit einer idealisierten Marianne Zoff – Brechts damaliger Geliebter – als Hanna Cash[8] und sogar mit Brechts eigenen, auf die Titelfigur projizierten Wünschen?[9]

Im gleichförmigen Strophentyp der Ballade werden die Geschehnisse gelassen ausgebreitet, so daß sich der Leser zwanglos seinen Erwägungen hingeben kann. Franz S. Bruinier trifft mit seiner Vertonung die Absicht gut, indem er eine klare formale Gliederung schafft (Strophe und Refrain im Moll-Dur-Kontrast) und sich von Illustration freihält. Die Geschichte wird in einem eher fröhlichen musikalischen Ton berichtet. Übrigens ist ihm Ernst Busch, der eine eigene Weise zu der Ballade erfand[10], später darin gefolgt.

Die stark schwankende Menge der Silben in den einzelnen Verszeilen erfordert eine Anpassung an das mit der ersten Strophe gegebene melodische Modell, die sinngemäß vorzunehmen ist. Trotz der englischen Schreibweise (und dem möglicherweise darin verborgenen Symbolgehalt) soll Brecht gefordert haben, den Namen »Cash« deutsch auszusprechen (so auch Ernst Busch auf seiner Schallplatte); das Wort mag sich auch von »kasch«, »einem altberliner Ausdruck für munter«, ableiten.[11]

Die Dreigroschenoper

»The Beggar's Opera« (1728) von John Gay (musikalische Mitarbeit: Christopher Pepusch), das erfolgreichste englische Theaterstück des achtzehnten Jahrhunderts, erlebte 1920 in London durch die Neufassung von Frederic Austin und Arnold Bennett eine glanzvolle Renaissance mit über Jahre ausverkauften Vorstellungen. Dies machte auch auf dem Kontinent Eindruck; der Musikverlag Schott suchte 1925 seinen Hausautor Paul

Hindemith für eine Bearbeitung zu gewinnen, beschränkte sich aber 1928 mit einer Adaption der Londoner Version.

Elisabeth Hauptmann, seit 1924 Brechts Mitarbeiterin, soll durch einen in einer Zeitschrift zur zweihundertsten Wiederkehr der Premiere erschienenen Artikel auf die »Beggar's Opera« aufmerksam geworden sein; sie begann mit einer Übertragung, die sie Brecht unter die Manuskripte schob, »damit er was damit anfängt«.[1] Nach Lotte Lenyas Erinnerung »gab sie Szene für Szene an Brecht weiter«.[2] Schon in dieser Arbeitsphase mag Brecht mit Weill, den er im Frühjahr 1927 kennengelernt hatte, über die Musik, und zwar womöglich eine neue, gesprochen haben – die englischen Balladen, von John Gay textiert, waren in ihrer ironischen Spannung nur in ihrem Entstehungszusammenhang recht verständlich und sperrten sich gegen Aktualisierung –; vielleicht hat er das Projekt damals auch schon, ohne Echo, bei Theatern empfohlen.

Ernst Josef Aufricht, der schließlich auf die »Dreigroschenoper« optierte, hat die Vorgänge ausführlich beschrieben[3]: Für das Berliner »Theater am Schiffbauerdamm«, das er 1928 gepachtet und für dessen Eröffnung er den Regisseur Erich Engel verpflichtet hatte, suchte er ein Erfolgsstück, ohne bei den Bühnenverlagen und von ihm befragten Autoren das Rechte zu finden. Im Berliner Künstlerlokal Schlichter traf er Brecht, der ihm seine Bearbeitung der »Beggar's Opera«, von deren sieben Bildern sechs fertig wären, als ein »Nebenwerk« anbot. Aufricht schlug ein, wurde indes von Brecht damit überrascht, daß Kurt Weill die Musik dazu geschrieben habe. Aufricht will sich in Berlin Weills Operneinakter angehört haben (womit nicht »Der Protagonist« und »Der Zar läßt sich photographieren« gemeint sein können, die erst am 14. Oktober Premiere hatten, wohl aber der Iwan-Goll-Abend mit der Ballett-Oper »Royal Palace« und der Kantate »Der neue Orpheus«), war über deren Atonalität schokkiert und beauftragte insgeheim seinen Kapellmeister Theo Mackeben, sich um die originale Musik der »Beggar's Opera« zu kümmern. Als ihm freilich später Weill aus seinen »Dreigroschenoper«-Songs vorspielte, wurde er umgestimmt.

Um Text und Musik zügig zum Abschluß zu bringen, gingen Brecht und Weill von Mitte Mai bis Juni nach Le Lavandou in Südfrankreich in Klausur, danach arbeitete Brecht in seiner Sommerfrische Utting am Ammersee weiter, stets mit Weill in Kontakt. Lotte Lenya erzählt: »Die beiden arbeiteten Tag und Nacht wie die Verrückten, schrieben, änderten, strichen, schrieben aufs neue, und unterbrachen ihre Arbeit nur, um ein paar Minuten ans Meer hinunter zu gehen.«[4] Weill, literarisch beschlagen, konnte gewiß beim Text mitreden, andererseits dürfte Brecht, bis in Details hinein, Vorschläge zur Musik gemacht haben; er selber wie auch Lotte Lenya als Augenzeugin bestätigen seinen Einfluß auf Weill.[5]

Brecht ging von Elisabeth Hauptmanns Übersetzung (die nicht mehr vorliegt) aus – und entfernte sich im Zuge der Bearbeitung mehr und mehr davon. Eine Zwischenstufe zeigt das nach Elisabeth Hauptmanns Erinnerung etwa im Mai 1928 vom Verlag Felix Bloch Erben ausgelieferte hektographierte Bühnenexemplar an.[6] In einem der Regiebücher[7], das die Arbeitsstadien bis zur Uraufführung nachweist, sind zahlreiche Ergänzungsblätter eingeschoben.

Was die musikalische Seite angeht, so verzeichnet das hektographierte Exemplar nur etwa die Hälfte der später einundzwanzig Nummern, und zwar manchmal nur durch Zitierung ihres Titels. Mehrere Gedichte, wie »Barbara-Song«, »Die Seeräuber-Jenny«, »Kanonen-Song«, lagen ohnehin schon vor; die anderen gehen fast alle auf François Villon zurück. Das Bühnenexemplar enthält aber auch Musiknummern, die später entfielen, darunter aus John Gays Original übersetzte Balladen (nur eine, der »Morgenchoral«, blieb bewahrt) und Adaptionen nach Rudyard Kipling. Vermutlich benutzte Brecht in dieser Fassung vorwiegend sein Reservoir an Gedichten und baute sie lediglich ein. In einer

weiteren Arbeitsstufe wurden neben den neuen Liedern insbesondere die Finales aufgenommen. Der Schlußchoral stand zwar von Anfang an fest, doch bot Brecht zunächst – John Gay folgend – eine allgemeine Theaterparodie, indem er die Darsteller, die aus ihrer Rolle treten, und den Dichter über Möglichkeiten einer Lösung diskutieren läßt. Erst später entschied er sich für die spezielle Form der Opernparodie, mit dem »Auftauchen des reitenden Boten«. Bis kurz vor der Premiere wurde – auch am musikalischen Teil – verändert. Eine »Arie der Lucy«, die pathetischen Opernstil ironisiert und sich textlich ebenfalls noch eng ans Original hält, konnte wegen Besetzung der Partie mit einer Chansonette nicht zum Zuge kommen[8]; die »Moritat von Mackie Messer«, spät eingefügt, war eine Konzession an die Eitelkeit des Hauptdarstellers; die »Ballade von der sexuellen Hörigkeit« schied wegen Protestes der Darstellerin über Unziemlichkeit aus; der »Salomon-Song« mußte – was erst die Generalprobe zutage gebracht haben soll – der Überlänge des Stücks geopfert werden.

Das 1928 in der Universal Edition Wien, Weills Musikverlag, erschienene Textbuch unterscheidet sich von den späteren Ausgaben nicht nur durch textliche Varianten und einige ausführlichere Regieangaben, sondern auch durch die Disposition von Zwischenaktmusiken – in instrumentaler Form wiederholte Lieder –: Jedes der acht Bilder schließt mit Gesang oder geht in eines dieser Instrumentalstücke über. Den Vermerken im überlieferten Aufführungsmaterial nach – Klavier-Direktion und Instrumentalstimmen[9] – wurde dies zur Premiere so befolgt.

1929 erschienen im Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, die Songtexte; 1931 veröffentlichte Brecht die »Dreigroschenoper« in seinen »Versuchen«; 1938 nahm sie der Malik-Verlag in den ersten Band der »Gesammelten Werke« auf und edierte gleichzeitig einen Sonderdruck. In den Songtexten und im Textbuch von 1928 sind als unschicklich erachtete Stellen, wie die »Ballade von der sexuellen Hörigkeit« und die dritte Strophe der »Zuhälterballade«, ausgelassen. (So auch im Klavierauszug der Universal Edition.)

Für den »Dreigroschenfilm« »Die Beule« legte Brecht im Zuge der grundlegenden Umarbeitung eine neue Folge der Musiknummern fest und schied dabei nicht nur zahlreiche aus, sondern brachte auch neue ein; dabei zielte er insbesondere auf Markierung von Zäsuren und auf Montage.[10] Die Musik der ersten beiden Finales wollte er durchaus bewahren, funktionierte aber das erste zu einem Entree aller Darsteller um. Der schließlich von G. W. Pabst gedrehte Film »Die Dreigroschenoper« (Premiere: 17. Februar 1931) greift zwar einige Ideen aus Brechts Exposé auf, verhält sich dazu aber als ein von der Filmindustrie und vom persönlichen Geschmack des Regisseurs, der ein »modernes Märchen« zu inszenieren gedachte[11], oktroyierter Kompromiß, den Brecht ablehnte. Auch im Film ist die Musik beschnitten (nun auch um die Finales!), und von neuen Musiknummern wurde überhaupt abgesehen.

Als Brecht nach dem zweiten Weltkrieg erfuhr, daß die Lieder weiter kursierten und Wiederaufführungen des Stücks geplant wurden, schrieb er aktualisierte Neufassungen zweier Songs (»Der neue Kanonen-Song«, »Die Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen«), ließ sie (zusammen mit der bereits 1933 auf die »Moritat von Mackie Messer« entstandenen »Moritat vom Reichstagsbrand«) in New York hektographieren und schickte sie nach Deutschland.[12] Für eine Aufführung in den Münchner Kammerspielen (Premiere: 27. April 1949) mit Hans Albers als Macheath steuerte er weitere Neufassungen bei und retuschierte einige Szenen; auf eines der Rollenbücher schrieb er: »Die Dreigroschenoper 1948«.[13] Diese Version entstand offenbar auch aus juristischen Erwägungen: Der Verlag Bloch Erben als Bühnenvertrieb sollte ausgebootet werden.[14] Der Regisseur Harry Buckwitz ging allerdings – nachdem er es in den Proben mit den neuen Liedtexten versucht hatte – schließlich wieder auf die Originale zurück; Brecht selber habe angeblich das Gefühl gehabt, daß sie für die

»Dreigroschenoper« »keinen Gewinn« darstellten.[15] Kurt Weill war ohnehin dagegen; Brecht mußte ihn beschwichtigen und versicherte, es handele sich »tatsächlich *nur* um eine zeitweilige Änderung, die nur für diese Zeit gelten (und auch nicht gedruckt werden) soll«.[16] Ende der vierziger Jahre dürfte Brecht die »Dreigroschenoper« auch in eine (bisher offenbar nicht erprobte) »konzertante« Fassung gebracht haben, die die Songs – und zwar unter Einbeziehung der aktualisierten Texte, die den originalen jeweils nachgestellt sind – durch verbindende Worte (darunter auch kleine Dialoge) in den Handlungszusammenhang stellt.[17] Brecht blieb Aktualisierungen gegenüber aufgeschlossen, und an Giorgio Strehlers Inszenierung 1956 in Mailand beteiligte er sich sogar mit einem neuen Schlußchoral. Er billigte Strehlers Datierung der Handlung auf 1914: »Das ist sehr gut, und nach dem dritten Weltkrieg könnte man es auf 19 . . . verlegen.«[18]

Als Titel seiner Adaption der »Beggar's Opera« erwog Brecht ursprünglich »Gesindel«; später entschied er sich für »Die Luden-Oper«. Auf einem Umschlag eines der ersten Bühnenmanuskripte steht auch »Die Mörder sind unter uns«.[19] Auf Anregung von Lion Feuchtwanger kam es – erst während der Proben – zur Umbenennung in »Die Dreigroschenoper«. Der Programmzettel führt Elisabeth Hauptmann (an erster Stelle) für die Übersetzung und Brecht für die Bearbeitung an. In den »Versuchen« (1931) nennt sich Brecht gleichberechtigt mit Elisabeth Hauptmann und Weill, in späteren Veröffentlichungen erscheinen die beiden als »Mitarbeiter«. Der Programmzettel der Uraufführung weist auf »eingelegte Balladen von François Villon und Rudyard Kipling« hin. (Die Erwähnung Kiplings hätte sich erübrigt, weil die auf ihn zurückgehenden Balladen nicht mehr enthalten waren.)

In den Villon-Balladen zitiert Brecht teilweise wörtlich aus einer Übersetzung von K. L. Ammer, ohne seine Quelle anzugeben. Der Kritiker Alfred Kerr warf ihm Plagiat vor; Brecht verteidigte sich provokatorisch mit Vergeßlichkeit als Folge seiner »grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums«.[20] An anderer Stelle, in einer Anmerkung zu einer Neuauflage von K. L. Ammers Nachdichtungen, stellt er indes das Grundsätzliche seiner Aneignung heraus: den neuen Bezug, in den die Zeilen gestellt sind; die dem Theater gemäße »Betonung des Gestischen«; den anderen Zweck, den Gesang.[21]

Das Autograph der Partitur ist vom 23. August 1928 datiert – wurde also erst eine Woche vor der Uraufführung abgeschlossen. Der Klavierauszug von Norbert Gingold soll angeblich in vier Tagen und Nächten entstanden sein, wobei der Bearbeiter sieben Pfund an Gewicht verlor[22], und wurde im Oktober 1928 von der Universal Edition herausgegeben.[23] (Weill selber hatte als Grundlage für das Studienmaterial schon eigene Klavierfassungen geschrieben.) Die Partitur erschien in der Universal Edition[24] erst 1972, und zwar in textkritischem Vergleich mit dem Klavierauszug, der als »letztgültige Vorlage«[25] gilt.

Die Popularität der Musik regte umgehend zu zahlreichen Notenausgaben an: 1928/29 erschienen in der Universal Edition die beliebtesten Titel als Einzelnummern für Gesang und Klavier, 1929 auch zwei »Tanzpotpourris« (»Blues-« und »Foxtrott-Potpourri«) von Hartwig von Platen für kleines Orchester bzw. Salonorchester (jeweils mit »Jazz-Stimmen«) und weitere Arrangements. Die Hausmusik wurde mit Einrichtungen für Klavier bedient; der Berliner Ullstein Verlag legte in seiner Reihe »Musik für alle« eine Auswahl in einfachen Klaviersätzen mit beigefügtem Text vor. 1929 bearbeitete Stefan Frenkel für die Universal Edition sieben Stükke für Violine und Klavier, die 1932 auch in einer zweiten, »erleichterten Ausgabe« erschienen. Weill selbst wurde von Otto Klemperer mit einer Orchestersuite beauftragt; er erweiterte das Instrumentarium zum Blasorchester hin, bot in sieben Sätzen die beliebtesten Lieder (sie zum Teil kombinierend und unter Hinzufügung neuen Materials) und wählte als Titel »Kleine Dreigroschenmusik« (Uraufführung: 7. Februar 1929). Für eine

Aufführung in Paris 1937 (Produktion: Ernst Josef Aufricht) komponierte Weill auf einen Text von Yvette Guilbert, die die Frau Peachum spielte, einen Song für sie als Einlage.[26] Noch einmal griff er auf die »Dreigroschenoper« zurück – und zwar im wesentlichen auf die »Kleine Dreigroschenmusik«, die er um Streichorchester bereicherte –, als er 1938 für das Londoner Westminster Theatre das einaktige (bisher unveröffentlichte) Ballett »Judgment of Paris« schrieb.[27]

Kurt Weills Originalpartitur schreibt dreiundzwanzig Instrumente (einige davon ad libitum) vor, die indes nie zugleich, sondern abwechselnd eingesetzt sind und – im Vertrauen auf die Wendigkeit der Musiker – von nur acht Spielern bedient werden sollen. Ob der Idealfall je erreicht wurde (bis heute liegt keine streng originale Schallplattenfassung vor!), steht offen. Schon zur Uraufführung, mit der »Lewis Ruth Band«, einer der seinerzeit prominenten Jazzkapellen, als Begleitensemble, wurden Veränderungen vorgenommen; auch die autorisierten Schallplatten von 1930 (Telefunken) weichen vom Original ab. Giorgio Strehler sieht sich durch diese (nur sacht retuschierende) Bearbeitung zu weiterreichender instrumentatorischer Aktualisierung befugt und lehnt die exakte Befolgung des Originals als »reine Philologie« ab.[28] Tatsächlich aber ist Weills Instrumentation ein Ausdruck seines Kommentars und nicht nur das Gewand, sondern oft die Substanz selbst!

Über die sagenumwobene Uraufführung am 31. August 1928, die Kette von Mißgeschicken bis unmittelbar vor der Premiere – Absagen, Terminnot, Streitereien, Striche, Pannen – ist oft berichtet worden.[29] Brecht hatte Schauspieler favorisiert, die vom Kabarett und der Revue kamen, da sie, seiner Meinung nach, den Vorzug hatten, »daß sie artistisch interessiert und sozial aggressiv waren«.[30] In ihrem musikalischen Part waren sie von Kapellmeister Theo Mackeben so gut trainiert worden, daß sie – durch die eigenwillige Postierung des Orchesters im Bühnenprospekt genötigt – mit dem Rücken zum Dirigenten singen konnten. Der Erfolg der Premiere stand bis zum »Kanonen-Song« auf der Kippe; der dort losbrechende Beifall, der ein Dakapo erzwang, entschied den Abend und sorgte für eine lange anhaltende Aufführungsserie. Lotte Lenya schreibt: »Berlin war vom ›Dreigroschenoper‹-Fieber gepackt. Überall, selbst auf der Straße, wurden ihre Melodien gepfiffen. Eine Dreigroschen-Bar tat sich auf, in der keine andere Musik gespielt wurde. Sofort wurde der ›Brecht‹-Stil und der ›Weill‹-Stil, oder was man darunter verstand, von allen möglichen Schreiberlingen bis zur Bewußtlosigkeit nachgeahmt.«[31] Binnen fünf Jahren wurde die »Dreigroschenoper« in achtzehn Sprachen übersetzt und erlebte mehr als zehntausend Aufführungen.[32]

Brecht hat, wie er einmal erzählte, vor allem wegen Mangel an Zeit zunächst an der Vorlage, der »Beggar's Opera« des John Gay, wenig ändern wollen[33]; schließlich wurde er aber durch seine Sicht auf zeitgenössische Parallelen dazu gedrängt, und der Vorwurf, daß er zu wenig eingegriffen habe, als daß Aktualität hindurchschiene, trifft nicht. Die Verlegung ins victorianische Zeitalter mag den platten Grund gehabt haben, daß dazu Kostüme zur Verfügung standen; Brecht sah darin aber auch einen Vorzug zur Verwirklichung seiner Absichten: »Über das victorianische Zeitalter weiß man einiges, aber gleichzeitig ist es doch entfernt genug, um es mit Abstand kritisch beurteilen zu können, so daß die Zuschauer leicht heraussuchen können, was sie angeht. Aus dieser Zeit ließ sich das Stück leichter nach Berlin transportieren als aus der Zeit, in die es (notwendigerweise) John Gay gelegt hat.«[34] John Gay beabsichtigte die von ihm aufgestellte Gleichung zu belegen, daß Bürger Räuber und Räuber Bürger seien – freilich mit der Einschränkung, daß die Bürger allemal privilegiert sind. Brecht legt Gewicht auf die Verbürgerlichung des Verbrechens: »Hauptlinie: *Die Räuber sind Bürger.* – Die Bettler haben Sparkassenbücher in der Tasche. Auch die Räuber. Auch die Huren.«[35]

Brecht bemerkte 1955, anläßlich der bevorstehenden Mailänder Inszenierung von Gior-

gio Strehler, zu seinen Vorsätzen und ihrer Gültigkeit heute: »Das Großbürgertum wurde veranlaßt, höhnisch über sich selbst zu lachen. Nie wieder könnten diese Vertreter des Bürgertums danach bestimmte Haltungen einnehmen, über die sie schon einmal gelacht haben. – Auch jetzt noch wird die ›Dreigroschenoper‹ in kapitalistischen Ländern diese Aufgabe erfüllen können, wenn man versteht, gleichzeitig Amüsement und Schärfe zu geben statt nur gemütliche Lächerlichkeit.«[36] Strehler, dessen drei Mailänder Inszenierungen (1956, 1958, 1972), abgesehen von ihrer artistischen Qualität, die politische Brisanz der »Dreigroschenoper« bestätigten, erklärt, »daß von 1928 bis heute die Charakteristik unserer Gesellschaft unverändert geblieben ist, daher die ›Fabel‹ genauso aktuell blieb«.[37]

Die »Dreigroschenoper« brachte nach Brecht »eine erste Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten«, deren »auffälligste Neuerung« darin bestand, »daß die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren«.[38] Und weiter: »Eine Bühne für ›Die Dreigroschenoper‹ ist um so besser aufgebaut, je größer der Unterschied zwischen ihrem Aussehen beim Spiel und ihrem Aussehen beim Song ist. Die Berliner Aufführung (1928) stellte in den Hintergrund eine große Jahrmarktsorgel, in die auf Stufen die Jazzband eingebaut war und deren bunte Lampen aufglühten, wenn das Orchester arbeitete. Rechts und links von der Orgel waren zwei riesige Leinwandtafeln in roten Samtrahmen aufgestellt, auf welche die Neherschen Bilder projiziert wurden. Während der Songs standen auf ihnen groß die Song-Titel, und aus dem Schnürboden gingen Lampen nieder. Um Patina mit Neuheit, Prunk mit Schäbigkeit zu mischen, war dementsprechend der Vorhang ein kleiner, nicht zu sauberer Nesselfetzen, an Blechschnüren auf- und zugezogen.«[39] Beim Vortrag der Lieder war den Schauspielern aufgetragen, ihre Stellung zu wechseln: zu verdeutlichen, daß sie nunmehr die Handlung verlassen, Meinungen äußern, die nicht mit den von ihnen dargestellten Personen konform gehen müssen, sondern aus denen, unvermittelt, der Autor spricht, auch provokativ, auf Widerspruch zielend.

Weill sah die »Dreigroschenoper«, im Gespräch Freunden gegenüber, zunächst eher als eine Nebensache an; später notierte er, Brecht und er hätten »die Urform der Oper« machen wollen, und beanspruchte damit »die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters«.[40] Tatsächlich entstand aus der gebotenen Vereinfachung (die Sänger waren Schauspieler) und der Wendung zur »leichten« Musik, mit Parodie gemischt, etwas Neues – nachmals Ansatz fürs Musical. War auf der einen Seite die Moritat das Modell[41], so auf der anderen die Opera seria[42]; Weill überführte jene in Kunstsprache und öffnete diese der Populärsprache. Indes trug die Musik Züge der Destruktion in sich; die »Dreigroschenoper« eignete sich wenig als Modell und ist auch niemals mit Erfolg nachgeahmt worden.

Brecht sah die »sozialkritische Haltung« hauptsächlich durch die Musik angezeigt[43] und schrieb: »Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin.«[44] Hier ist die Methode benannt: die in trivialer Sprache artikulierte Hingabe an eine vorgeblich heile Welt, aber als Pose, so daß die Lüge hindurchscheint. Dazu Fritz Hennenberg: »Die Musik spiegelt Gefühlsschwarm, Fröhlichkeit, Schönheit nur vor; sie will so, mit kalkulierter Dürftigkeit, die Verzweiflung, Verkrampftheit, Sinnleere verdecken. Die Dürftigkeit ist, wie gesagt, kalkuliert; der Schwindel soll offenbar werden. Die Entlarvung zielt weiter: auf die bürgerliche Ideologie, die sich beschwichtigend über die bürgerliche Realität legt.«[45] Adorno und Bloch haben auf die Ambivalenz der Musik und die nachgerade philosophische Qualität, die in der kalkulierten Destruktion liegt, hingewiesen. Adorno wandte sich gegen die Herabsetzung als fesche Operette – auch

ein Schönberg kaprizierte sich auf Ähnlichkeiten zu Lehár![46]–: »Die gewesene Operette enthüllt sich der *Dreigroschenoper* als satanisch; darum bloß ist sie als gegenwärtige Operette möglich. Mit der Gemütlichkeit der praktikablen Operette, mit der frischfröhlichen Gebrauchsmusik hat es ein jähes Ende.«[47]

Dies sollte die Interpretation beachten. Keine Festlegung auf rüden, harten, anklägerischen Gesang – vielmehr zieht die Entlarvung oft gerade aus hier investiertem Gefühl Nutzen, und zwar besonders effektiv bei Kontrast zur Sachlichkeit des Wortes. Freilich sollten auch überraschende Umschwünge disponiert werden, der Wechsel von Hingabe in Nüchternheit, jene ausgedrückt durch Kantabile, diese durch ein eher nur melodisches Sprechen. Auch Verschiebungen der Deklamation zum vorgezeichneten Melodieverlauf, bis zur Lösung davon, sind angebracht. Brecht empfiehlt das ausdrücklich und legt dem Schauspieler nahe, beim Einmünden in die Melodie – was ein »Ereignis« sein müsse – »seinen eigenen Genuß an der Melodie« deutlich zu verraten.[48] Er fordert: »Die romantischen Lieder sollten zwar so schön wie möglich gesungen werden, aber das Unechte und Falsche an diesem ›Versuch einer romantischen Insel, in der noch alles stimmt‹, muß besonders unterstützt werden.«[49] Vorbildlich dafür ist die Schallplattenaufnahme von 1930, die Brecht und Weill beaufsichtigten[50]: Hier wird mit Schmiß und Unschuldsmiene gesungen, zart, fast träumerisch, wo angebracht, und anderswo mit plärrender Aufgekratztheit, jedenfalls stets Gefühlen hingegeben, welche zugleich durch das Umfeld, in dem sie stehen, höchst fragwürdig erscheinen. Und doch ist unter der Decke der Parodie auch die Unverstelltheit zu ahnen, die Sehnsucht nach Schönheit ohne Schminke; auch dies drückt die Musik, namentlich die Melodik, aus, vermittelt über den rechten Vortrag. Boris Singermann bemüht Eisensteins Begriff der Vertikalmontage, um die Aufspaltung von Ironie und Ernst, von Alptraum und Hoffnung zu fassen, und konstatiert, scheinbar paradox: »Die ›Dreigroschenoper‹ ist nicht nur die nüchternste Verspottung der zwanziger Jahre, sondern auch das gefühlvollste und innigste Werk jener Zeit.«[51]

22
Die Moritat vom Mackie Messer

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: Altsaxophon (auch Sopransaxophon), Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Harmonium, Banjo, Klavier. Die Zuordnung des Wortes »minderjährige Witwe« erfolgte nach Brechts Vortrag auf einer Schallplatte[2]; bei Weill heißt es mit Apostroph »minderjähr'ge Witwe«.

Brecht hat der Moritat neun Strophen gegeben, von denen Weill aber nur sechs vertont hat: die 1., 4., 5., 6., 8. und 9. Die musikalische Einbindung legt Aufführungen auf die sechsstrophige Fassung fest; gleichwohl ist in den Textdrucken – mit Ausnahme des Textbuchs in der Universal Edition von 1928 – die neunstrophige Fassung angegeben[3]:

1
Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

2
Ach, es sind des Haifischs Flossen
Rot, wenn dieser Blut vergießt!
Mackie Messer trägt 'nen Handschuh
Drauf man keine Untat liest.

3
An der Themse grünem Wasser
Fallen plötzlich Leute um!
Es ist weder Pest noch Cholera
Doch es heißt: Macheath geht um.

4
An 'nem schönen blauen Sonntag
Liegt ein toter Mann am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Den man Mackie Messer nennt.

5
Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und sein Geld hat Mackie Messer
Dem man nichts beweisen kann.

6
Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der von allem nichts gewußt.

7
Wo ist Alfons Glite, der Fuhrherr?
Kommt das je ans Sonnenlicht?
Wer es immer wissen könnte –
Mackie Messer weiß es nicht.

8
Und das große Feuer in Soho
Sieben Kinder und ein Greis –
In der Menge Mackie Messer, den
Man nicht fragt und der nichts weiß.

9
Und die minderjährige Witwe
Deren Namen jeder weiß
Wachte auf und war geschändet –
Mackie, welches war dein Preis?

1948 führte Brecht für eine an den Münchner Kammerspielen vorbereitete Inszenierung den Song durch zwei Strophen weiter, die aktuelle Geschehnisse (Kriegsverbrecherprozesse, Entnazifizierung) reflektieren:

Und die Fische, sie verschwinden!
Doch zum Kummer des Gerichts:
Man zitiert am End den Haifisch
Doch der Haifisch weiß von nichts.

Und er kann sich nicht erinnern
Und man kann nicht an ihn ran
Denn ein Haifisch ist kein Haifisch
Wenn man's nicht beweisen kann.[4]

Als Brecht 1949 im Berliner Gebrüder Weiss Verlag die »Songs aus der Dreigroschenoper« veröffentlichte, fügte er, unter Streichung der dritten und siebenten Strophe, die neuen Verse an, so daß wiederum eine neunstrophige Fassung entstand. In dieser Form ging der Text auch in die »Hundert Gedichte« ein[5], dort mit dem Titel »Die Moritat vom Räuber Mackie Messer«. Die Herausgeber von Brechts »Gedichten« sehen diese Fassung (und zwar eben in der Darbietungsform als »Gedicht«) als letztlich gültig an.[6]

Eine Seitenlinie in der Geschichte der Moritat bilden Strophen, die Brecht für den geplanten »Dreigroschenfilm« »Die Beule« (1930) schrieb und die, nicht zuletzt von ihrer Postierung her, auf verschärfte Bloßstellung ökonomischer Praktiken abzielen. Die Metapher vom Haifisch wird gesellschaftlich geortet; der Bericht geht vom Moritatensänger auf die Personen über – die »Haifische« entlarven sich selbst.

Lied des Polizeichefs

Ach, sie sind die besten Leute
Wenn man sie nicht grade stört
Bei dem Kampfe um die Beute
Welche ihnen nicht gehört.

Wird des Armen Lamm geschlachtet
Sind es meist der Schlächter zwei
Und den Streit der beiden Schlächter
Schlichtet dann die Polizei.[7]

Nach der Übernahme der »National Deposit Bank« durch seine Gang summt Macheath »ein paar neue Verse einer soeben veralteten Moritat«.[8]

Ja, wie kommt der Mensch zu Zaster?
Im Kontore kühl wie Eis
Sitzt der Bankier Mackie Messer, den
Man nicht fragt und der es weiß.

Auf des Hyde Parks dürrem Rasen
Sitzt ein ruinierter Mann
(Und durch Piccadilly, Stock und Hütchen,
kannst du was lernen!)

Geht der Bankier Mackie Messer
Dem man nichts beweisen kann.[9]

Die Schlußstrophen von Brechts Filmentwurf »Die Beule« lauten:

Und so kommt zum guten Ende
Alles unter einen Hut.
Ist das nötige Geld vorhanden
Ist das Ende meistens gut.

Daß nur er im trüben fische
Hat der Hinz den Kunz bedroht.
Doch zum Schluß vereint am Tische
Essen sie des Armen Brot.

Denn die einen sind im Dunkeln
Und die andern sind im Licht.
Und man siehet die im Lichte
Die im Dunkeln sieht man nicht.[10]

Obwohl der Film »Die Dreigroschenoper« von G. W. Pabst Brechts Exposé nicht befolgte, gingen doch einige dort angegebene Änderungen, darunter der neue Schluß, in ihn ein. Vom Film übernahmen ihn, freilich ohne Autorisation, manchmal auch Bühnenaufführungen; von der musikalischen Architektur her, mit den drei Finales (die im Film entfallen) als Pfeilern, empfiehlt er sich freilich hier nicht.[11] Im Drehbuch des Pabst-Films dient die Moritat – den ursprünglichen Festlegungen nach gepfiffen, auf dem Klavier geklimpert, gejohlt, schließlich laut gebrüllt wie die »Marseillaise«! – auch als akustisches Bindeglied für die Diebeszüge der Bande aus Anlaß der Hochzeit.[12] (Eine Darstellung der Textvarianten und eine Diskussion der »Abbildungsrelation Kapitalist / Hai« gibt Kocks.[13])

1933 schrieb Brecht auf die Melodie der »Moritat vom Mackie Messer« die »Ballade vom Reichstagsbrand« (später: »Moritat . . .«) und veröffentlichte sie am 17. Dezember 1933 in der satirischen Beilage »Roter Pfeffer« der Pariser Ausgabe des »Gegen-Angriffs«.[14] Die Ballade fand ihren Stoff im dokumentierten Geschehnis, in Zeitungsartikeln darüber und in dem im Herbst erschienenen »Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitlerterror«. Am 28. Februar, einen Tag nach dem Reichstagsbrand, war Brecht emigriert, im Mai/Juni, dann wieder ab Anfang September, hielt er sich in Paris auf, wo die Ballade entstanden sein dürfte, und zwar (wie spätere Änderungen, die darauf eingehen, nahelegen) *vor* der Schlußphase des am 23. Dezember beendeten Leipziger Prozesses. Der Publikation sind Zeichnungen beigegeben, die von ihrer Seite her den Moritatencharakter ausstellen. Womöglich war an szenische Darstellung gedacht; hatte Brecht doch bereits bei der um 1932 entstandenen gesellschaftskritischen Moritat »Zehr und Patschek«, einer Parodie der Gespensterballade »Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten«, angeregt, sie müßte »vor einer primitiven Tafel gesungen werden, auf der die Bilder mit dem Stock gezeigt werden«.[15] Vielleicht hat Brecht damals in Paris in einem der sich etablierenden Emigranten-Kabaretts die »Ballade vom Reichstagsbrand« selber vorgetragen, als Moritatensänger, sich auf der Ziehharmonika begleitend. Jedenfalls scheint er Vorbereitungen dafür getroffen zu haben: Eine primitive Einrichtung in Griffschrift für Ziehharmonika ist überliefert[16], der sich Blätter (auf feste Pappe geklebt) anschließen, auf denen Brecht, nun auch in eigener Handschrift, Tabellen mit der Knopffolge des Instruments angefertigt hat – typische Eselsbrücken eines Anfängers. Den Begriff »Moritat« nahm eine Aufführung in szenischer Bearbeitung von Ernst Ottwald am 25. Februar 1934 in Moskau durch das »Deutsche Theater ›Kolonne Links‹« beim Wort: Wie beim Bänkelsang üblich, wurde während des Vortrags auf strophenweise wechselnde Bildtafeln verwiesen.[17]

Die »Moritat vom Mackie Messer« gelangte erst während der Proben in die »Dreigroschenoper«[18], und zwar auf Drängen des Darstellers Harald Paulsen, der sich nicht nur elegant aufzuputzen gedachte, sondern auch ein effektvolles eigenes Entree wünschte. Brecht wußte die Anmaßung, die schon zu heftigem Streit ausgeartet war, für sich zu nutzen: »›Lassen wir ihn so süßlich und char-

mant‹, sagte er im Büro, ›Weill und ich führen ihn durch eine Moritat ein, die seine grausigen Schandtaten besingt, um so unheimlicher wirkt er mit seiner hellblauen Schleife.‹«[19] Schon am nächsten Tag soll Brecht die Moritat mitgebracht und Weill über Nacht die Musik dazu geschrieben haben.[20] Sie steht als »Vorspiel« (»Jahrmarkt in Soho«), geboten von einem »Ausrufer«, der, wie in dieser Branche üblich, mit dem Zeigestock zum Wort Bilder erläutert. Kurt Gerron übernahm den Part als Doppelrolle mit dem Polizeichef Tiger Brown.[21] In dem Film »Die Dreigroschenoper« von G. W. Pabst spielte Busch den Moritatensänger.

Das »Dreigroschenoper«-Textbuch der Universal Edition von 1928 verzeichnet zu Beginn des achten (später neunten) Bildes – Macheath wird gefesselt in den Kerker gebracht – die »Moritat« als vom Orchester leise gespielten Trauermarsch; die Anweisung entfiel später, wurde aber zur Premiere (wie auch ein spezielles Arrangement in den Instrumentalstimmen nachweist) beachtet.[22] (Einer Einzeichnung Mackebens in der Klavier-Direktionsstimme zufolge wurde nach dem »Eifersuchtsduett« ein Vers der »Moritat« auch als Walzer gespielt!) Für die Fassung in der »Kleinen Dreigroschenmusik« kombinierte Weill, den gleichartigen Charakter ausnutzend, die »Moritat« mit dem »Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens«.

Brecht, passionierter Besucher des Augsburger »Plärrer« und anderer Volksfeste, hat dort auch Bänkelsänger gehört, die noch in hoher Gunst standen; es scheint, daß er die »Moritat vom Mackie Messer« metrisch einem dieser Lieder nachbildete. Ein Freund zitiert es so:

Menschen, höret die Geschichte,
Die erst kürzlich ist geschehn,
Die ich treulich euch berichte,
Laßt uns dran ein Beispiel nehm'.[23]

Vielleicht hat Brecht auch das gemäße melodische Modell an Weill weitergereicht; es wird auch behauptet, daß er sich die Melodie von einem russischen Volkslied angeeignet[24] oder sie sogar selber erfunden[25] habe. Indes soll Weill die Weise ausdrücklich für sich beansprucht haben; sie sei ihm bei einer Fahrt mit der Berliner Straßenbahn eingefallen.[26] Ausgangspunkt war jedenfalls ihr Charakter als Drehorgelstück; Weill soll sogar selber den dafür nötigen Leierkasten bei einem Berliner Experten aufgetrieben haben.[27] (Die später angefertigte Partitur schreibt für die ersten beiden Strophen Harmonium »in der Art eines Leierkastens« vor.)

Ein elementares Motiv, rhythmisch (mit Ausnahme der Schlußformel) stets identisch, nur intervallisch variant, wird achtmal aneinandergereiht, das so gebildete Strophenmodell fünfmal wiederholt und von der zweiten Wiederkehr an instrumentatorisch abgewandelt. So bildet sich zum einen die dem Bänkelsang gemäße Monotonie aus, und andererseits wird durch klangliche Entfaltung, durch Imitationen, Gegenstimmen, ja Tonmalereien Abwechslung hineingetragen und sogar eine gewisse Steigerung erzielt. Der ästhetische Reiz ist eng an dieses Gewand gebunden; wird die Melodie, die zum Weltschlager aufstieg, in Arrangements geboten, sind ihr Gesicht und ihr Charakter gefährdet. Andererseits scheint Weill selbst instrumentatorische Varianten und sogar – wie eine um 1930 entstandene Schallplatte[28] zeigt – Aktualisierungen zum Jazz hin toleriert zu haben. 1929 erschien in der Universal Edition eine Bearbeitung für Salonorchester mit Jazzstimmen von Isko Thaler.

In seiner Schallplattenaufnahme[29] von 1928/29 nimmt Brecht das angegebene Blues-Tempo mit Halben = 66 wesentlich schneller: Halbe = 92. Die ersten zwei Strophen sind vom authentischen Leierkasten begleitet; im folgenden hält sich die Zuordnung der Strophen nicht an die Partitur (über die auch in manchem Detail hinweggegangen wird). Das »subito piano« bei Wiederholung der letzten Halbstrophe beachtet Brecht nicht; den Abschluß bildet ein weicher Beckenschlag (im Partitur-Autograph mit Bleistift vermerkt, aber nicht in den Druck übernommen.) Brechts Deklamation ist sachlich, aufs Wort

gerichtet, doch bietet er die Schreckensschilderungen, gleich einem Verkäufer, der seine Ware empfiehlt, mit spürbarem Genuß dar; oft stellt er die sinnwidrige Zerschneidung der Syntax kraß heraus, andererseits setzt er sich über in der Musik angezeigte Pausen hinweg und faßt Verszeilen paarweise zusammen. Die um 1930 entstandene Aufnahme mit Kurt Gerron[30] beschränkt sich auf nur drei Strophen, ebenfalls in von der Partitur abweichender instrumentatorischer Zuordnung und im Tempo schneller als dort (Halbe = 84). Die für den »Dreigroschenfilm« »Die Beule« bestimmten drei Schlußstrophen singt auf dieser Schallplatte Lotte Lenya.

23
Die Seeräuber-Jenny

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: zwei Klarinetten, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier. Die im Klavierauszug (und der Partitur) ausgesparte dritte Strophe und mehrere Korrekturen wurden nach den Textausgaben ergänzt; die grammatikalisch heikle Wendung »und legen ihn in Ketten und bringen vor mir« ist von Brecht autorisiert.[2] Die Fassungen der dritten und achten Verszeile der dritten Strophe folgen der Schallplatte von 1930[3]; es gibt weitere, offenbar von Brecht tolerierte textliche Abweichungen (hier nicht berücksichtigt) in dieser und anderen Aufnahmen von Lotte Lenya.[4]

Offenbar waren anfangs in jeder Strophe gesprochene Einwürfe vorgesehen, die den melodischen Fluß verfremden sollten:
nach Strophe 1/Zeile 5 »und das Lachen ist groß!«,
nach Strophe 2 / Zeile 5 »sondern Sie lachen noch!«,
nach Strophe 3 / Zeile 9 »und das Lachen wird aufhören«,
nach Strophe 4 / Zeile 5 »und das Gelächter wird aufhören«.[5]

Das Lied von der »Seeräuber-Jenny« steht in der Hochzeitsszene, die Brecht in seine Vorlage, die »Beggar's Opera«, eingeschoben hat; damit hatte er die Möglichkeit, das angestrengte bürgerliche Gebaren des Gangsters zu persiflieren. Musik darf nicht fehlen; da das Ständchen der Gang dürftig ausfällt, entschließt sich Polly, die Braut, selbst etwas beizutragen und ein Lied zu zitieren, das sie einmal von einem Abwaschmädchen in einer kleinen Vier-Penny-Kneipe in Soho gehört hat: »Jenny, die Seeräuberbraut«. (Titel im »Dreigroschenroman«: »Träume eines Küchenmädchens«, in späteren Gedichtausgaben nach Moritatenart »Die Seeräuber-Jenny oder Träume eines Küchenmädchens«.) Sie inszeniert ihren Auftritt regelrecht, hantiert mit Requisiten und fordert ihre Zuhörer auf, sich als Gäste dieser Kneipe zu fühlen und mitzuspielen. Eine vervielfachte Demonstration: Dem Publikum im Theater wird vorgeführt, wie Polly ihre Hochzeitsgesellschaft unterhält. Der Hochzeitsgesellschaft wird als Exempel das Verhalten des Abwaschmädchens zitiert. Und in dem Lied wird eine Geschichte erzählt, die sich das Abwaschmädchen beispielhaft für die Zukunft erwartet.[6]

Zur »Seeräuber-Jenny« gibt es auch eine Vertonung von Brecht selbst.[7] Das Gedicht entstand nicht im Zusammenhang mit dem Stück, sondern lag bereits 1927 vor; die »Seeräuber-Jenny« (der Name erscheint ohnehin nur im Titel) ist nicht mit der Hure »Jenny« identisch! Die Stellung als Einlage (wenn auch szenisch motiviert) erlaubt Vertauschbarkeit; tatsächlich sieht der »Dreigroschenfilm« »Die Beule« anstelle der »Seeräuber-Jenny« (die dort gar nicht erwähnt ist) den »Barbara-Song« vor. In dem Film »Die Dreigroschenoper« von G. W. Pabst werden die Lieder miteinander ausgewechselt – allerdings noch nicht im ursprünglichen Drehbuch, sondern auf die dort vermerkte Änderung des Regisseurs hin[8] –: Polly (Carola Neher) singt den »Barbara-Song« in der Hochzeitsszene, Jenny (Lotte Lenya) die »Seeräuber-Jenny« später im Hurenhaus statt der »Zuhälterballade«, die hier entfällt. (Anders als im Theaterstück vollzieht Jenny im Film den Verrat nicht,

sondern bereut im letzten Augenblick und läßt Macheath entkommen.[9]) Manchmal wurde die Umstellung auch bei Aufführungen so befolgt (unter Beibehaltung der »Zuhälterballade«); die unter der künstlerischen Leitung von Lotte Lenya entstandene Schallplatten-Gesamtaufnahme[10] postiert den Song ebenfalls an dieser Stelle.

In Amüsement verpackt, trägt der Song von der »Seeräuber-Jenny« Zündstoff in sich; die ihn singen, sei es Polly oder Jenny, identifizieren sich damit aber nicht, ziehen keine Konsequenzen daraus, sie treten aus ihrer Rolle, vermitteln Meinungen anderer. »Sehr nett, ulkig, was?« sagt einer der Zuhörer, der sich nur an die Oberfläche gehalten hat; der Bräutigam Mac sieht tiefer, indem er sich für die Zukunft solche »Verstellerei« verbittet. Tatsächlich werden hier Aufruhr und Umsturz geträumt, die Rebellion der Entrechteten; daß dies mit Süße und Lust geschieht, wirkt um so aufreizender. Ernst Bloch weist auf messianische Züge hin und schreibt: *»Der himmlische Bräutigam erscheint der Schubertschen Nonne, die hier die Seeräuber-Jenny ist, als Pirat, und das Hoppla ist so apokalyptisch, wie man nur will.«*[11] Bloch zieht Parallelen zur »Senta« des »Fliegenden Holländers« und zur »Elsa« des »Lohengrin«; in den Träumen der »Seeräuber-Jenny« liegt Romantik, revolutionäre, und Brecht hat diese Seite auch selber musikalisch festgehalten, in dem weich geschwungenen Refrain, den er Weill anempfahl und den dieser getreu übernahm.[12]

Aus der Zeit um 1930 gibt es zwei Dokumentaraufnahmen: eine mit (der von Brecht besonders geschätzten) Carola Neher[13], die für die Uraufführung als Polly vorgesehen war, aber erst später die Rolle übernahm und sie auch in Pabsts Film spielte, die andere mit Lotte Lenya[14], die im Film als »Jenny« den Song übertragen erhielt. Beide beachten die Originallage, das Tempo ist bei der Neher schneller als von Weill angegeben; Ernst Blochs Charakterisierung der Lenyaschen Stimme als »süß, hoch, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel«[15] trifft auch für die andere Aktrice zu. (Carola Neher spricht die Strophen mehr, als daß sie sie singt – freilich in lockerer, aufreizender Melodiosität –, und fällt erst mit dem Refrain in regelrechten Gesang.) Im Gegensatz dazu trägt eine ebenfalls um diese Zeit erschienene Schallplatte mit Beate Roos-Reuter[16], auf Illustration bedacht, Opernstil in den Song und verschleppt zum Beispiel die Schlüsse (bei Carola Neher eher gerafft!) unsäglich. Lotte Lenyas Auffassung modifizierte sich (verbunden mit ihren veränderten stimmlichen Möglichkeiten): Bei ihrer Aufnahme von 1955[17] ist das Lied um eine Quarte tiefer transponiert und im Tempo der originalen Vorschrift angenähert; die Schallplatte mit der englischen Version von Marc Blitzstein[18] transponiert um eine kleine Terz und schlägt langsameres Tempo an (Viertel = 84). Die tiefere Lage, verbunden womöglich mit Verlangsamung, gibt dem Song einen anderen Charakter: Er gewinnt finstere, dämonische Züge statt der beabsichtigten Dialektik von Leichtsinn und Entschlossenheit, von Traum und Tat.

24
Der Kanonen-Song

Kurt Weill: »Kanonen-Song« aus »Die Dreigroschenoper«.[1] Instrumentation: Pikkoloflöte (ad libitum), Altsaxophon (auch Baritonsaxophon), Tenorsaxophon, zwei Trompeten, Posaune, Schlagzeug, Banjo (auch Hawaii-Gitarre), Klavier. Die Ausgabe für Gesang und Klavier ist für nur *eine* Singstimme eingerichtet (Original: Duett Macheath / Brown); im Vergleich zum Klavierauszug[2] ist der Klaviersatz vereinfacht. (Für unsere Ausgabe wurden verschiedene Korrekturen nach dem Klavierauszug vorgenommen.) Die Tempoangabe in Klavierauszug und Partitur lautet: Foxtrott-Tempo Halbe = 92; die Einzelausgabe schreibt vor: Charleston-Tempo Halbe = 88; bei der Schallplattenaufnahme von 1930[3] ist das Tempo mit Halbe = 108 wesentlich schneller. Im »Dreigroschenoper«-Textbuch der Universal Edition von 1928 ist der »Kanonen-Song« in Instrumen-

talfassung auch als Zwischenmusik nach dem zweiten Bild verzeichnet. Bearbeitungen für kleines Orchester und für Jazzorchester von Jerzy Fitelberg erschienen 1929 in der Universal Edition. In seiner »Kleinen Dreigroschenmusik« fügt Weill ein neues Zwischenspiel ein.

Die drei Strophen des »Kanonen-Songs« (noch ohne Refrain) wurden zum ersten Mal 1926 in den »Chroniken« der »Taschenpostille« als »Lied der drei Soldaten«[4] veröffentlicht und mit geringfügiger Retusche auch in die »Hauspostille« (1927) übernommen; Herta Ramthun vermutet als Entstehungszeit die Jahre 1924/25. Die letzte Fassung der »Hauspostille« scheidet das »Lied der drei Soldaten« aber aus; in der Werkausgabe steht es, mit zum Teil veränderten Personennamen, unter den »Gedichten 1913–1926«.[5] Auf den Refrain »Soldaten wohnen . . .« wird zum ersten Mal verwiesen bei dem etwa 1924/25 entstandenen Lied »Ach, Jimmi, kümmre dich nicht um den Hut«, das offenbar für »Mann ist Mann« bestimmt war, sowie zu Strophen von »Der tote Kolonialsoldat«.[6] In dem zur Berliner Erstaufführung von »Mann ist Mann« herausgegebenen »Song-Verzeichnis« ist der Refrain (nur dieser) unter dem Titel »Kanonensong« abgedruckt.[7] Jedenfalls lag der Text schon vor, als die »Dreigroschenoper« entstand; im Regiebuch wird lediglich darauf verwiesen.[8] (Den Fassungen des »Liedes der drei Soldaten« gegenüber werden die Personennamen abermals verändert.)

1946 schreibt Brecht folgende Neufassung:

Der neue Kanonen-Song

1
Fritz war SA und Karl war Partei
Und Albert bekam doch den Posten.
Aber auf einmal war all dies vorbei
Und man fuhr nach dem Westen und Osten.
Der Schmitt vom Rheine
Braucht die Ukraine
Und Krause braucht Paris.
Wenn es nicht regnete
Und man begegnete
Nicht fremdem Militäre
Dem oder jenem Heere
Dann kriegte Meier aus Berlin
Bulgarien gewiß.

2
Schmitt, dem wurde die Wüste zu heiß
Und das Nordkap zu kalt dem Krause.
Aber das Böse ist: keiner mehr weiß
Wie kommt man jetzt wieder nach Hause?
Aus der Ukraine
Zurück zum Rheine
Nach Ulm heim aus Algier?
Weil es stark regnete
Und man begegnete
Ganz fremdem Militäre
So manchem großen Heere
Der Irreführer weiß es nicht –
Er ist nicht mehr hier.

3
Schmitt kam nicht mehr heim und Deutschland war hin
Hat nach Leichen und Ratten gerochen.
Aber in dem zerstörten Berlin
Wird vom *dritten* Weltkrieg gesprochen.
Köln liegt in Scherben
Hamburg im Sterben
Und Dresden liegt zerschellt.
Doch wenn Amerika
Sah diese Russen da –
Vielleicht wenn die sich krachten?
Dann gibt's ein neues Schlachten
Und Krause, wieder im grauen Fell
Kriegt doch noch die Welt![9]

Brecht hatte beabsichtigt, in der »Dreigroschenoper« Balladen von Kipling zu zitieren – dies ist im Bühnenmanuskript angezeigt und noch auf dem Programmzettel so vermerkt –; indes entfiel im Verlauf der Vorbereitung die »Ballade von den Ladies«, und von einer zweiten Ballade, »Maria, Fürsprecherin der Frauen«, blieb in »Pollys Lied« nur ein Fragment erhalten. Der »Kanonen-Song« folgt Kipling nicht wörtlich, der gleichwohl hier stets gegenwärtig ist: in Anspielungen auf die »Soldiers Three« der Kurzgeschichten und

auf einige der »Barrack-Room Ballads«, insbesondere »Screw-Guns«.

Auf einer Vorstudie (mit den »Soldiers Three« und den ihnen neu zugewiesenen Namen) hat Brecht einige Notenkürzel angegeben[10] – die aber bei Weill keine Spur hinterließen. Weill hatte ein schwieriges dialektisches Verhältnis zu treffen: Lustigkeit darzustellen und zugleich zu verurteilen. Die Musik gibt sich frech und verwegen und packt die Sänger sogar körperlich (im Refrain sollen sie »sitzend mit den Füßen marschieren«); zugleich ist sie durch Schmutzflecke in ihrer Faktur zur Karikatur entstellt. Die plumpe Aggressivität des Textes wird durch die Musik ins Heitere überdreht und dadurch erst recht unerträglich: Dies ist keine Apologie des Militarismus, sondern seine Verhöhnung. In der Erstfassung der »Dreigroschenoper«[11] war vorgesehen, daß nach der dem Song folgenden Ansprache des Macheath – die hier mit der Aufforderung »So, und jetzt Musik!« schließt – drei der Gäste abwechselnd eine kleine Jazzband bilden. Im Film ist der »Kanonen-Song« in der Schlußphase plaziert und wird vom Gangsterboß und dem Polizeichef im Direktionsbüro von Pollys Bank angestimmt.

Auch die Inszenierung muß zur Entlarvung beitragen. Giorgio Strehler fand für seine Mailänder Aufführung diese Lösung: Von dem Krakeele angeregt und zunehmend dem Rhythmus verfallen, singen die Hochzeitsgäste, Mackies Bande, auch der Kaplan, den letzten Vers mit, ihre Waffen ziehend und am Schluß wild um sich schießend.[12] Hier wird dem Publikum über Wort und Ton hinaus im Bild die Verführung zur Barbarei – gegen die der Song auf dialektische Weise antritt – vorgestellt.

25
Barbara-Song

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Banjo, Klavier. Der Text wurde an die Textausgaben und die damit zum Teil übereinstimmenden Schallplattenaufnahmen Lotte Lenyas[2] angeglichen. Um deklamatorische Verbiegungen zu beseitigen, wurde in der Regel Lotte Lenyas Version bevorzugt (z. B. Aufhebung sinnwidriger Melismen auf unbetonten Silben in der zweiten und dritten Strophe). In der Schlußstrophe – in Übereinstimmung mit Brechts Textfassung – werden die entscheidenden, den Gegensatz zum bisherigen Verhalten (statt Verweigerung: Hingabe) bezeichnenden Worte durch eine vom Klavierauszug abweichende, Lotte Lenyas Praxis folgende Zuordnung betont. Eine sonderbare textliche Variante läßt sich nicht schlüssig erklären: In den frühen Veröffentlichungen, einschließlich des Abdrucks in den »Versuchen« (1931), heißt es bei der Abweisung »sicher wird das Boot am Ufer festgemacht / aber weiter kann nichts sein« und bei der Hingabe »und es ward das Boot am Ufer losgemacht / und es konnte gar nichts anders sein«; in einem Arbeitsexemplar der »Versuche« mit handschriftlichen Korrekturen[3] hat Brecht »festgemacht« und »losgemacht« – beim gleichen geschilderten Vorgang von Abweisung und Hingabe – ausgetauscht und dies später so bewahrt. Partitur und Klavierauszug folgen der ersten Fassung; Lotte Lenya singt in ihrer Aufnahme von 1955[4] in allen drei Strophen – damit über den pointierten Gegensatz hinweggehend – »losgemacht«!

Vor den Più-animato-Teilen setzt Lotte Lenya, als wollte sie die mit dem »Nein!« ausgedrückte Entscheidung bekräftigen, eine Zäsur; dies wurde in unsere Ausgabe übernommen.

Eine Aufzeichnung im Klaviersatz von Weills Hand[5] ist an zwei Stellen, die bei der textkritischen Revision nach der autographen Partitur korrigiert wurden, mit der ursprünglichen Fassung identisch, stellt die Korrektur also in Frage und zumindest eine Alternative anheim: Tilgung der Versetzungszeichen im Takt vor »più animato« – rechte Hand »g« und »c« sowie im vierten Takt vor »Breit« – rechte Hand durchweg »g«.[6] (Bekräftigt wird diese Lesart auch durch die zur Uraufführung

verwendete Klavier-Direktionsstimme: Die beiden Versetzungszeichen bei der ersten Stelle, im Druck angezeigt, sind in Auflösungszeichen korrigiert, und an der anderen Stelle steht gar kein Versetzungszeichen.[7]) Ein zweites autographes Klavierarrangement[8] romantisiert mit weich gleitenden Durchgängen die Zeilenschlüsse und dürfte erst in der amerikanischen Zeit, auf den dortigen Geschmack hin gerichtet, entstanden sein.

Brechts eigene Vertonung des »Barbara-Songs« dürfte spätestens Anfang März 1927 vorgelegen haben[9]; der Text ging mithin der »Dreigroschenoper« weit voraus.

Der Song dient im Theaterstück als Pollys Rechtfertigung vor ihren Eltern; auf der dazu gezeigten Tafel steht: »Durch ein kleines Lied deutet Polly ihren Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath an.« Der Titel wird nicht angezeigt; der Name »Barbara« kommt ja weder in der »Dreigroschenoper« vor, noch ist er überhaupt in dem Lied erwähnt. Es muß wohl in anderem (noch unbekanntem) Zusammenhang gestanden haben; da er durch die Aufnahme in das Theaterstück aufgehoben ist, ließ Brecht den Titel fallen und beschränkte sich mit der oben genannten Ankündigung oder wählte den neuen Titel »Der Song vom Nein und Ja«.[10]

Die nur lose szenische Einfügung erlaubte Umstellungen. Schon zur Uraufführung wechselte der Song seinen Platz und wurde als »Nr. 13a«[11] nach der »Zuhälterballade«, also auf das fünfte Bild folgend, eingeschoben; die Klavier-Direktionsstimme Theo Mackebens verweist (im Anschluß an die angezeigte Wiederholung der Ballade als instrumentaler Entreakt) auf die entsprechende Seite zurück und gibt als Stichworte »Ich liebe ihn.« / Brown: »Du auch – ja da kann man . . .«.[12] Der Dialogpartner ist nicht benannt; Margot Aufricht, damals Probenassistentin, erinnert sich, daß der »Barbara-Song« der Darstellerin der Lucy (= Kate Kühl) übertragen war, die damit auch für eine der Partie ursprünglich zugedachte, der Chansonnette stimmlich aber zu anspruchsvolle Opernparodie entschädigt werden konnte.[13] Dem Orchestermaterial nach wurde auch ein neues Arrangement geschrieben, das von Anfang an das Ensemble disponiert und sich nicht – wie in der Partitur – bis zum dritten Refrain mit Klavier bescheidet. Denn ein zweites Mal dürfte der »Barbara-Song« als instrumentaler Entreakt nach dem siebenten Bild postiert worden sein, hier nun anstelle des »Salomon-Songs« und in seiner Funktion als Überbrückung der Umbaupause – so jedenfalls Vermerke auf den Orchesterstimmen im Archiv Theo Mackeben –; in der Klavierdirektionsstimme wird auf die »Ballade vom angenehmen Leben« als Instrumentalnummer verwiesen – vielleicht war sogar, um eine längere Pause zu füllen, an eine Verbindung der beiden Stücke gedacht. Für den geplanten »Dreigroschenfilm« »Die Beule« sieht Brecht den »Barbara-Song« in der Hochzeitsszene, anstelle der »Seeräuber-Jenny«, vor (»Die Figur der Polly steht dabei isoliert und klein in dem riesigen Raum«[14]). G. W. Pabsts Verfilmung beachtet die Veränderung – allerdings erst durch nachträglichen Eingriff ins Drehbuch: Austausch mit der »Seeräuber-Jenny«[15]; ursprünglich war das Lied nach der Auseinandersetzung mit den Eltern als Szene in »Pollys Zimmer« plaziert – sie entkleidet sich vor dem Spiegel, legt sich im Unterkleid aufs Sofa, betrachtet Fotos, faßt endlich den Entschluß, die Eltern zu verlassen, und packt den Koffer.[16]

Brechts eigene Melodie, in den Strophen eher deklamatorisch-berichtend, holt im Refrain mit großer, an Puccini erinnernder Geste den Kulinarismus hervor und überführt ihn in die Parodie. Dieselbe Grundhaltung bei Weill, und Ähnlichkeit auch in der Architektur; doch geht Weill melodisch seinen eigenen Weg und trägt Kantabile schon in die Strophen hinein. Polly zitiert eine Geschichte – der für den Vortrag entscheidende Gestus des »Zeigens« ist hier schon der Aussageform eingeschrieben –, aber sie meint sich selbst. Im Unschuldston berichtet sie vom Verlust ihrer Unschuld, ihre Verfallenheit in Liebe als schicksalhaft, bar jeder Berechnung, hinstellend – in Wahrheit erscheint ihr der Gangsterchef Macheath sehr wohl als gute Partie! Sie

schwelgt in Romantik; die Musik vollzieht es mit, aber so exaltiert, daß das Gefühl fragwürdig wird. Auch verunsichern Diskrepanzen zum Text, der Abfall in Jargon – »Ja, da muß man sich doch einfach hinlegen«, gesungen in schönstem Belkanto!

Die originale hohe Lage und das »Moderato assai« sind zu beachten, die angezeigten Modifikationen des Tempos eher extrem auszuführen, damit überscharf die Romantik heraustritt und in Ironie umschlägt. Bei der Schallplatte von 1930 hält sich Lotte Lenya (trotz Transposition um einen Ganzton) daran[17]; das Grundtempo ist hier sogar der originalen Metronomangabe nach spürbar verlangsamt (Halbe = 56). Eine andere Auffassung, nicht weniger gültig, in Carola Nehers ebenfalls um diese Zeit entstandener Aufnahme[18]: In originaler hoher Lage schlägt sie zwar ein eher flottes Tempo an, balanciert aber, teils melodiös sprechend, teils kantabel aussingend, so leichtfertig zwischen Unbekümmertheit und Hingabe, daß die Lieblichkeit sozusagen überdreht wird und die Romantik sich zersetzt.

26
Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: Altsaxophon (auch Baritonsaxophon), Tenorsaxophon (auch Baßklarinette), Fagott (ad libitum), zwei Trompeten, Posaune, Bandoneum, Gitarre, Harmonium. Brechts Textfassung, mit überzähligen Silben in verschiedenen Zeilen, wurde in der Partitur und im Klavierauszug (mit jeweils nur zwei Strophen) der Melodie angepaßt. Die Unterlegung der dritten Strophe erfolgte nach der (von Lotte Lenya künstlerisch überwachten) Schallplatten-Gesamtaufnahme.[2] In der zweiten Strophe hieß es ursprünglich »ein Mann – ein Christ, ein Jud – ein Anarchist«, so auch in der Partitur und im Klavierauszug. In einem Arbeitsexemplar der »Versuche« hat Brecht handschriftlich in die fortan gültige (auch in unserer Ausgabe befolgte) Form geändert.[3] Die Partitur vermerkt zur dritten, als gesonderte Musiknummer abgespaltenen Strophe: »agitato«.

Die Ballade wird von Frau Peachum gesungen, die damit, des Macheath Verhaftung bei den Huren einfädelnd, auf seine verwundbarste Stelle zeigt. Tatsächlich geht er zweimal seinen Trieben nach und dabei in die Falle; die ersten beiden Strophen werden vor seiner ersten Verhaftung, die letzte vor der zweiten gesungen.

Im Regiebuch ist die »Ballade von der sexuellen Hörigkeit«, gleich anderen Liedern, als ein Nachtrag eingeschoben[4], wurde aber zwei Wochen vor der Uraufführung gestrichen. Rosa Valetti, Darstellerin der Frau Peachum, soll sich geweigert haben, sie zu singen, weil sie sie zu obszön fand. Sie fehlt auch im Klavierauszug und in dem von der Universal Edition 1928 herausgegebenen Textbuch. Doch war sie damals bereits in Partitur gebracht; die Erstveröffentlichung erschien als Klavierfassung 1929 in Kurt Weills »Song-Album«.[5]

Die Musik zieht Witz aus dem Gegensatz zwischen der vom Text beschriebenen erotischen Verfallenheit und der Verklärung in sanftem Belkanto. Der Gesang sollte sich Genuß nicht versagen: Er trifft damit um so schärfer die Funktion von entwerteter Kunst (Kitsch) als Ideologie.

27
Die Zuhälterballade

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: Altsaxophon (auch Flöte und Klarinette), Tenorsaxophon (auch Sopransaxophon), Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo (auch Gitarre und Hawaii-Gitarre oder Mandoline), Kontrabaß, Klavier. Der Text folgt der Fassung des Klavierauszugs und der Partitur mit den hier angezeigten mildernden Retuschen; die dritte Strophe, die den schärfsten Anstoß erregte, ist in diesen Quellen ohnehin ausgespart und für unsere Ausgabe

nach der von Lotte Lenya künstlerisch betreuten Schallplattenaufnahme unterlegt.[2] Einige Details wurden nach Brechts Textfassung abgeändert, wenn die Aufnahmen mit Lotte Lenya diese Lesarten bekräftigten. Bezeichnenderweise veröffentlichte die Universal Edition in der Reihe der Einzelausgaben der populärsten Songs diesen als einzigen ohne Text, für Klavier solo.[3] Eine Bearbeitung für kleines Orchester und für Jazzorchester von Jerzy Fitelberg erschien 1929 in der Universal Edition.

Brechts Modell ist »Die Ballade von Villon und der dicken Margot« von François Villon; einige Wendungen zitiert er wörtlich aus der deutschen Übersetzung von K. L. Ammer. Im Regiebuch von 1928 ist das Lied als »Die Bordell-Ballade von François Villon« angezeigt und der Text nachträglich eingefügt.[4] Dem Textbuch der Universal Edition 1928 nach sollte die Ballade, in instrumentaler Fassung, auch als Zwischenaktmusik nach dem fünften Bild gespielt werden. Im Film »Die Dreigroschenoper« von G. W. Pabst ist sie gestrichen und durch die »Seeräuber-Jenny« ersetzt. Daß Jenny hier nicht den Verrat vollzieht, macht das Lied – dessen Funktion darin bestand, Macheath in die Arme der Polizei zu führen – überflüssig.

Die dritte Strophe fiel wegen Anstößigkeit offenbar schon vor der Uraufführung der Kritik zum Opfer.[5] Sie ging auch nicht in das Textbuch der Universal Edition und in die 1929 im Kiepenheuer Verlag erschienene Sammlung der Songtexte ein. In den Songtexten ist vermerkt: »Die 3. Strophe behandelt den heiklen Zustand, in den das Paar durch die Schwangerschaft des Mädchens gerät. Sie soll wegen ihrer Unfeinheit nicht gedruckt werden.«[6] Später hat Brecht auf ihre ideologische Funktion aufmerksam gemacht: »Die Darsteller des Macheath, die in der Darstellung des Todeskampfes keinerlei Hemmung zeigen, weigern sich hier gewöhnlich, diese dritte Strophe zu singen: sie würden selbstverständlich eine tragische Formulierung des Geschlechtlichen nicht zurückweisen. Aber das Geschlechtliche in unserer Zeit gehört unzweifelhaft in den Bezirk des Komischen, denn das Geschlechtsleben steht in einem Widerspruch zu dem gesellschaftlichen Leben, und dieser Widerspruch ist komisch, weil er historisch, d. h. durch eine andere Gesellschaftsordnung, lösbar ist. Der Schauspieler muß also eine solche Ballade komisch bringen. Die Darstellung des Geschlechtslebens auf der Bühne ist sehr wichtig, schon weil dabei immer ein primitiver Materialismus auftritt. Das Künstliche und Vergängliche aller gesellschaftlichen Überbauten wird sichtbar.«[7] An anderer Stelle bezeichnet Brecht die »Zuhälterballade« als das »zarteste und innigste Liebeslied des Stückes« und hebt die Rolle der Musik bei der Ideologiekritik hervor: »Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin.«[8]

Mit der Wahl eines Tangos knüpft Weill an bereits früher gezeigte Neigungen in seinem Ballett »Royal Palace« und dem Einakter »Der Zar läßt sich photographieren« an (der »Tango Angèle«, auch auf Schallplatte erschienen, war sein erster großer Publikumserfolg). Die »Zuhälterballade« wird in der konzertanten Fassung der »Dreigroschenoper« durch Macheath so angekündigt: »Im spanischen Stile eine Kleinigkeit.«[9] Mit dem seinerzeit populären Modetanz (dessen vorgeschriebenes langsames Tempo gut ausgekostet werden sollte) trifft Weill, auf dialektische Weise, die Situation: Die Musik gibt sich innig, wo sich Verrat vollzieht, und umschmeichelt, wo das Wort stachelt. Freilich liegt der Widerspruch, als Fingerzeig, schon in der Musik selbst: Ihre Formeln wirken lässig und abgenutzt, und selbst ein scheinbar nur spielerisches Ornament, wie die in der zweiten Strophe einsetzenden punktierten Passagen der gestopften Trompete, verfolgt dramaturgische Absicht, indem dadurch gegen einfühlsame Sentimentalität angegangen wird.[10]

28

Die Ballade vom angenehmen Leben

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier. Die kurze gereimte Vorrede des Macheath, auf die musikalische Einleitung zu sprechen, wurde gestrichen, da sie als Verbindung zwischen der Handlungssituation – Macheath im Gefängnis – und der gesungenen Lebensmaxime nur aus dem Theaterstück verständlich ist.

In den vierziger Jahren fügte Brecht zwischen der ersten und zweiten Strophe eine neue ein[2]:

Der Bischof von Saint John liebt seinen Nächsten
Doch sagt er selbst, er liebt auch seine Weine.
Und die Marie kriegt er durch eine feine
Bußpredigt, ich hol die Marie mit Äxten.
Und jeder nimmt, was er zu nehmen wagt.
Macht er euch andres vor, ist's blauer Dunst.
Für nichts tut es ja nicht einmal die Kunst.
Hut ab vor jedem, der das offen sagt.
Nur wer am meisten nimmt, gehört zur Creme.
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Diese vierstrophige Fassung hielt Brecht fortan in den Ausgaben seiner Gedichte für gültig.[3] Eine als »Neufassung« der Ballade bezeichnete, auf 1948 datierte Version enthält nur wenige Änderungen (und zwar tatsächlich aus den fünfziger Jahren!) und kann nicht als selbständig gelten.[4]

Einen Seitenzweig in der Geschichte der Ballade bilden zwei Strophen, die im »Dreigroschenroman« zu Beginn des dritten Buches (»Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm«) als Motto stehen – aber nicht auf die Liedfassung einwirkten.

Die Leute, die nur ihren Pflichten leben
Und ihren Sinn auf höh're Ziele richten
– Gefühle, die man kennt aus den Gedichten –
Die guten Leute treffen sehr daneben.
Da brechen sie mit Stolz ihr trocknes Brot
Ehrlich verdient: sie sind ganz schweißbedeckt!
Ach, über ihrem siebenten Gebot
Vergaßen sie, daß Fleisch viel besser schmeckt!
Ein Sichbescheiden nützt zwar, aber wem?
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Das ist gar nicht so schlecht: am Boden kleben
Und nur auf seinen niedern Vorteil schauen
Und dann ein frisches Bad und einen heben!
Und sich vor einem vollen Tisch aufbauen!
Ihr rümpft die Nase? Das sei kein Programm?
Euch ist der Mensch erst Mensch, wenn er sich plagt!
Ich muß gestehn, daß mir das nicht behagt
Ich bin gottlob nicht von so edlem Stamm.
Mir löst sich ganz von selbst das Glücksproblem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm![5]

1946 schrieb Brecht in den USA unter dem Eindruck der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse die »Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen« und schickte sie – zusammen mit zwei weiteren aktualisierten »Dreigroschenoper«-Songs – hektographiert nach Deutschland. In ihrer originalen Form hat die Neufassung sechs Strophen.

Die Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen

1

Der süchtige Reichsmarschall, der Clown und Schlächter
Erst saht ihr halb Europa ihn stibitzen.
Dann saht ihr ihn in Nürnberg dafür schwitzen
Noch immer fetter da als seine Wächter.
Und auf die Frag, warum er es gemacht
Sagt uns der Mann, er tat's für Deutschlands Ehr
Als ob er davon fett geworden wär!
Ich möchte da das Huhn sehn, das nicht lacht!

Warum der Nazi war, ist kein Problem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.

2
Der Ribbentropf, ein Schieber nicht von Pappe
Zur Zeit, als er noch sich und Wein verkaufte
Bevor der Führer ihn zum Bismarck taufte – –
Wenn ihr ihm zeigt Europas blutige Mappe
Erzählt er euch, er war dem Führer treu
Und steckt die blutigen Hände untern Steiß.
Doch fragtet ihr ein Pferd perfiderweis':
Warum so treu? es sagte: Nun, für Heu!
Warum der treu war, ist so kein Problem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.

3
Der lange Schacht, in dem eur Geld verschwunden
Mit dem selbst mir nicht lang genugen Kragen:
Hat dem Bankier man manchen Kranz gewunden
Hängt man den Bankrotteur nicht an den Schragen.
Er weiß, sein Auge wird nicht ausgehackt
Doch fragt ihr heut den eingestürzten Schacht
Warum er beim Bescheißen mitgemacht
Sagt er, der Ehrgeiz habe ihn gepackt.
Warum der mittat, ist doch kein Problem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.

4
Der Streicher, den die andern stark verachten
Als Peitschenschwinger und als Judenschinder
(Mit einer Schwäche, heißt's, für arische Kinder)
Er predigte, was andre stets nur machten
Weil er der dümmste ist. Nun, gebet acht:
Er ist kein Bankier, und er ist kein Graf
Er tat es aus Gesinnung, schlicht und brav – –
Sie hat ihn freilich nicht grad arm gemacht.
Sein tiefer Glaube ist so kein Problem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.

5
Und der La-Keitel, der Ukrainebrenner
Der dem Gefreiten wild die Stiefel leckte
Weil der den Wehrmachtshunger in ihm weckte –
Wenn ihr den fragt, den Tank- und Kognakkenner
Was ihn getrieben, sagt er euch: die Pflicht!
Aus Pflichtgefühl vergoß er all das Blut
Beileibe nicht nur für ein Rittergut!
Das nimmt man, aber davon spricht man nicht.
Das ist's: man nimmt es. Und wer fragt schon: wem?
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.

6
Sie haben alle große Intentionen
Und sprechen nur von allerhöchster Warte
Und keiner je erwähnt die Speisekarte
Doch jeder ringt allnächtlich mit Dämonen.
Denn jeder war im Grund ein Lohengrin
Und hatte einiges vom Parzifal:
's ging nicht um Leningrad, 's ging um den Gral
Und nur Walhall ging unter, nicht Berlin
Gelöst für sie war das Privatproblem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.[6]

Die »Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen« wurde erstmals publiziert in den im Gebrüder Weiss Verlag 1949 erschienenen »Songs aus der Dreigroschenoper«. Für spätere Fassungen wurden die zweite und vierte Strophe ausgeschieden.[7]

Für die Münchner Bühnenfassung 1948[8] kombinierte Brecht Teile der alten mit der aktualisierten Fassung und forderte »anstatt der alten jetzt nur diese Ballade«.[9] Nach den ersten beiden Strophen der »Ballade vom angenehmen Leben« unterbricht sich Macheath mit der Bemerkung: »Das ist es, warum mich gewisse Größen aus jüngster Zeit jetzt so ankotzen, die zwar in meiner Profession Ansehnliches geleistet haben, aber dann vor Gericht behaupten, sie hätten es aus edlen Motiven getan.«[10] Es folgen die Strophen 1, 3 und 5 der »Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen«. Weill hatte Einwendungen gegen die Monotonie der um zwei Strophen

auf fünf erweiterten Ballade – Brecht versprach Revision.[11] Tatsächlich sind aber in der Münchner Inszenierung am 27. April 1949 weder diese noch die anderen Neufassungen gesungen worden.[12]

Modell für die »Ballade vom angenehmen Leben« in der »Dreigroschenoper« ist das gleichnamige Gedicht von François Villon, übersetzt von K. L. Ammer. Brecht zitiert aus der Übersetzung wörtlich einige Wendungen, ohne diese anzugeben; gegen den Vorwurf des Plagiats[13] verteidigt er sich unter anderem damit, daß er in einer Anmerkung auf die »Unterschiede zwischen einer Ballade zum Singen und einer zum Lesen«[14] hinweist. Wie viele andere Musiknummern, so gelangte auch diese erst in einer zweiten Arbeitsphase in die »Dreigroschenoper«; in Erich Engels Regiebuch[15] ist sie mit Bleistift am Rande angemerkt und in ein anderes Exemplar[16] nachträglich eingelegt.

Die Schlußzeile »Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!«, zum Schlagwort avanciert, darf freilich nicht als allgemeine moralische Maxime (geschweige die Brechts!) aufgefaßt werden; wohl wird damit gegen Askese polemisiert, vor allem aber der Ausverkauf der Moral getroffen. (Die »Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen« zeigt den Abfall ins Verbrechen.) Die Satire richtet sich gegen die Verbrämung des Besitzdenkens durch Ideologie: Was gemeinhin ummäntelt wird, sprechen die Schlußzeilen provokant aus.

Die Musik serviert die fragwürdige Philosophie mit Schmiß und Pfiff. Weill zitiert einen Modetanz der zwanziger Jahre, den Shimmy (das ursprünglich angezeigte Foxtrott-Tempo ist im Autograph entsprechend korrigiert). Seine Metronomangabe Viertel = 96 führt allerdings in die Irre; die von ihm überwachte Schallplattenaufnahme[17] schlägt als Tempo Viertel = 132 an[18] – der originale Shimmy war noch schneller! Das Brecht-Archiv verwahrt eine Tonbandaufnahme mit Brechts Vortrag.[19]

29
Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

Aus: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Tenorsaxophon, zwei Trompeten, Posaune, Schlagzeug, Bandoneum, Klavier. Die vierte Strophe ist in der »Dreigroschenoper« durch einen zwischengeschalteten Dialog für sich gestellt. Partitur und Klavierauszug führen nur drei Strophen an; der Herausgeber der Partitur empfiehlt, für die vierte Strophe den instrumentalen Satz der ersten zu verwenden.[2] Im Autograph der Partitur lautet der Titel »Bettlermarsch«, als Tempo ist »Allegro non troppo« (ohne Metronomzahl) vorgeschrieben.[3] Das Lied wurde nachträglich in das Regiebuch von 1928 eingefügt[4]; der Titel heißt dort (auch bei der Projektion): »Peachums Song von der Unzulänglichkeit menschlichen Planens«, in den »Songs der Dreigroschenoper«[5]: »Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Planens«. Eine Anmerkung in den »Gedichten« verteidigt die Wendung »hast du ihn auf den Kopf gehaut« als von Brecht beabsichtigte süddeutsche Sprachform.[6] Gedanken aus der dritten Strophe enthält in gleicher Formulierung schon das um 1916 entstandene »Beschwerdelied«: »Alle rennen nach dem Glück: / Das Glück rennt hinterher.«[7]

Der Film »Die Dreigroschenoper« von G. W. Pabst überträgt das Lied dem Moritatensänger. Die Möglichkeit der Umstellung, auch bei anderen Songs genutzt, erklärt sich aus der dramaturgischen Montagetechnik; darüber hinaus ist dieser Song »ein argumentierender Kommentar zum Thema des Stücks«.[8] Überdies empfahl sich sein musikalischer Charakter als Moritat für den Straßensänger; in der »Kleinen Dreigroschenmusik« ist das »Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens« mit der »Moritat vom Mackie Messer« kombiniert!

Was als Warnung angeführt wird, in Pessimismus verpackt, wird von Peachum, der ja

unvermindert aktiv ist, keineswegs befolgt; die schnoddrige Musik scheint zu sagen, daß sich mit dieser Philosophie – »ist das nötige Geld vorhanden« – ganz gut leben läßt.

Brechts Interpretation[9], in von der Partitur abweichender instrumentaler Fassung, nimmt auch langsameres Tempo (Viertel = 69) als dort, wodurch jedes Wort gut ausgestellt werden kann; die vierte Strophe zieht im Tempo an, und der orchestrale Schluß, noch schneller, gibt sich als ein frecher Jazz. Erich Ponto, der Peachum der Uraufführung, singt (im gleichen langsamen Tempo wie Brecht) mit spürbarem Frohlocken, jedenfalls unbeeindruckt von Pessimismus, ihn als einen Fakt akzeptierend, der nur geschickt genutzt werden muß.[10] Die gleiche Auffassung vertritt Carola Neher (sic!) in einem um 1930 aufgenommenen »Dreigroschenoper«-Potpourri.[11]

Happy End

Gewiß wurde die Komödie »Happy End« durch den Erfolg der »Dreigroschenoper« herausgefordert, als ein Versuch seiner Erneuerung am gleichen Ort, dem Berliner »Theater am Schiffbauerdamm«. Weitere Motive traten hinzu. Elisabeth Hauptmann erinnert sich: »... alle zusammen hatten wir Lust, die Serie der überdimensionalen Hollywood-Happy-Ends durch ein eigenes Supergigant-Happy-End zu mißkreditieren, und obendrein wollten wir alle und auch einige Schauspieler, mit denen Brecht früher zusammengearbeitet hatte, daß ein Teil des ›Dreigroschenoper‹-Ensembles zusammenbliebe. ›Happy End‹ bot einigen vorzüglichen Schauspielern Rollen, die ihnen Vergnügen machten.«[1] Nach einer anderen Lesart war das »Massarygeschäft« (gemeint ist ein Auftrag der Operettensängerin Fritzi Massary) der Anlaß: »etwa 10000 Mark!«[2] Nicht zuletzt aber beabsichtigte Brecht – entgegen der dem Stück von manchen Kritikern unterschobenen Motivierung als Kompromiß –, die politische Tendenz der »Dreigroschenoper« zuzuspitzen.

Bei der Uraufführung am 2. September 1929 (ursprünglich auf den 31. August festgelegt, den Premierentag der »Dreigroschenoper« ein Jahr zuvor, mußte sie um zwei Tage verschoben werden) zeichnete Brecht nur für die Songs, und auch dies offenbar erst nach Intervention von Kurt Weill. Als Quelle ist eine »Magazingeschichte« genannt (an anderer Stelle mit Titel und Nachweis: »Under the Mistletoe« aus J. L.'s Weekly/St. Louis), die Elisabeth Hauptmann deutsch bearbeitet habe. Das Zitat erwies sich als Fiktion; dies legt die Vermutung nahe, daß die Anführung einer Vorlage ohnehin fiktiv ist, mitgeteilt, um mit vorgespielter Authentizität Reklame zu machen. Indes bezeugt Elisabeth Hauptmann selbst eine kleine Geschichte, die sie in einem alten amerikanischen Magazin gelesen und zu deren Bearbeitung ihr Brecht geraten habe, »da sie so ziemlich alle Elemente einer gewissen volkstümlichen Literatur enthielt, von der Film und Magazine leben«; Brecht habe ihr auch versprochen, »›einige Songs‹ beizusteuern«.[3] Brechts Anteil ging darüber freilich hinaus; er skizzierte der Hauptmann in einem (fragmentarisch überlieferten) Brief nicht nur die Fabel, sondern gibt sich auch in Dramaturgie und Sprache zu erkennen und setzte die sich – ähnlich wie bei der »Dreigroschenoper« – bis in die Schlußphase erstreckenden Änderungen durch. Aufricht, der Theaterdirektor, hielt sich bei seinen Mahnungen zur Ablieferung des lange ausstehenden dritten Aktes nur an Brecht.[4] Auch verweist die soziologische Thematik auf Brechts Lektüre, namentlich auf Paul Wieglers Bericht über William Booth und die Heilsarmee und die »Geschichte der großen amerikanischen Vermögen« von Gustavus Myers.[5]

Nach der Berliner Uraufführung schrieb Brecht mit Elisabeth Hauptmann das Exposé für ein Drehbuch.[6] Ende der dreißiger Jahre verkaufte er den Stoff in Paris an eine Filmfirma[7]; es blieb bei diesen Plänen, die gleichwohl sein fortdauerndes Interesse zeigen.

Wie Brecht, so befaßte sich Elisabeth Haupt-

mann Ende der zwanziger Jahre mit der gesellschaftlichen Funktion der Kirche, insbesondere der Heilsarmee, und besuchte – auch zusammen mit Brecht – deren Veranstaltungen. 1928 schrieb sie »Bessie Soundso«, »eine Geschichte von der Heilsarmee«[8], die im Matrosenviertel von San Francisco spielt. Für ein Foto stieg sie in ein Heilsarmee-Kostüm, das die Schauspielerin Lucie Mannheim in Georg Kaisers Stück »Von morgens bis mitternachts« (gewiß auch eine Anregung zu »Happy End«) trug.[9] Brecht war seit 1926 – inmitten der Arbeit an dem Stück »Joe Fleischhakker in Chicago« – mit ökonomischen Studien beschäftigt und eignete sich den Marxismus an.[10] Die beiden Themen standen in Verbindung: Die Heilsarmee wurde als Prototyp einer ideologischen Institution erkannt, die die kapitalistischen ökonomischen Verhältnisse, deren Auswüchse sie mildern möchte, stabilisiert. Mit der Güte ernst machen müßte heißen, das System in Frage zu stellen. Brecht hat die Thematik Ende der zwanziger Jahre in dreifacher Form behandelt: als Komödie (»Happy End«), im Stil der Lehrstücke (»Brotladen«-Fragment) und als (persiflierte) klassische Tragödie (»Die heilige Johanna der Schlachthöfe«).

Es wurde vermutet, Brecht habe als Verfasser ungenannt bleiben wollen, um seinen Abstieg in die Unterhaltungsbranche zu verdekken; tatsächlich machte er dem Theater gerade durch verschärfte Gesellschaftskritik – die er, nach Überwerfung mit Erich Engel selbst die Regie übernehmend, bis in die Schlußproben hinein betrieb – Schwierigkeiten. Die offenbar Anfang 1929 begonnenen Arbeiten setzen an einem »Heilsarmee-Stück«, auch mit dem Titel »Nicht gut oder böse, sondern gut und böse« (»Marie Andersen«), an; der Schauplatz war Deutschland (Café eines Herrn Mierike). Die Transponierung nach Chicago (»Bills Ballhaus«) erwies sich als attraktiv, weil nunmehr sowohl die sagenumwobene amerikanische Gangsterwelt auf die Bühne gestellt als auch die Inkarnation des Kapitalismus getroffen werden konnte. Über den Verlauf des Finales – auf Anregung von Erich Engel hin entstanden[11] – schreibt Elisabeth Hauptmann: »Während die Gangster in die Heilsarmee eintreten, erschienen hinter den rosa erleuchteten Fenstern drei Heiligenscheine mit der Inschrift: Sankt Morgan – Sankt Henry Ford – Sankt Rockefeller. Es ging ein riesiger Tumult los. Aber es war eine herrliche Aufführung.«[12] Caspar Neher als Bühnenbildner hatte sich die Chorfenster des Augsburger Doms als Vorbild genommen, Kurt Weill eine Choral-Parodie komponiert und mit einem Foxtrott (der Melodie seines Songs »Berlin im Licht«) verbunden.[13] Vor dieser Szene hatte Helene Weigel jenen berühmten, von Brecht offenbar heimlich mit ihr abgesprochenen Auftritt, bei dem sie vor den Vorhang trat und aus einem »kommunistischen Pamphlet« vorgelesen und damit den Skandal ausgelöst haben soll.[14] Nach Ernst Josef Aufrichts Erinnerung habe sie »mit gellender Stimme« gerufen: »Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie! Was ist ein Bankeinbruch gegen eine Bankgründung« – und »andere vulgärmarxistische Provokationen«.[15] Die zitierten Sentenzen wurden als ein »Credo« des Macheath (vor der »Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet«) in die »Dreigroschenoper« übernommen – Brecht fügte sie dem 1931 in den »Versuchen« veröffentlichten Text ein. (In der Druckfassung von »Happy End« wird das Lied »Der kleine Leutnant des lieben Gottes« als Finale wiederholt.[16]) Daß »Happy End« damals nicht zum Zuge kam – Brecht selber schrieb von einer »Niederlage plus erfolgender Um- und Einstellung der ferner oder näher Beteiligten«[17] –, dürfte nicht nur der handwerklichen Seite des Stücks, die gewiß ihre Schwächen hat, anzulasten sein. Bernhard Reich, den Brecht in der Endphase der Regie – die eine »heikle Arbeit« sei und »politisches und philosophisches Wissen« verlange! – zu Rate zog, begründet es mit dem Wandel der Zeitverhältnisse: »Der Bourgeois, der sich die groben Wahrheiten der ›Dreigroschenoper‹ lächelnd anhörte, hatte gute Nerven; seither waren am Horizont die Wolken der Krise aufgetaucht, und auch die innere Reaktion verdoppelte ihre ideologi-

schen Anstrengungen und alarmierte die Mittelklasse gegen die ›bolschewistische Gefahr‹ ... Die Mittelklasse lachte nicht über die witzigen Ausfälle gegen die Regeln ihres Lebens.«[18] Auch ein so kritischer Beobachter wie Hanns Eisler findet zwar die Mittel »nicht genügend«, als daß der Erfolg der »Dreigroschenoper« hätte wiederholt werden können, gibt aber als weiteren Grund an: »Es war teilweise auch zu scharf schon. ›Happy End‹ war ja wirklich viel fortschrittlicher und präziser.«[19] Jan Knopf schreibt über das Verhältnis zur »Dreigroschenoper«: »In ihr ging es darum, die Bürger in ihrem Verhalten als Gangster zu entlarven und umgekehrt die Gangster als Bürger zu zeigen; ›Happy End‹ dagegen zieht aus dieser Entlarvung die Konsequenz und wendet sie politisch um: die Gangster verhalten sich nicht nur wie die Bürger, sie *werden selbst* Bürger, indem sie die Prinzipien des Bürgertums übernehmen und sich in es integrieren.«[20]

Der Prolog bezeichnet das hier geschilderte Weltbild als »hollywoodlich«. (Seine Vertonung ist seit der Uraufführung verlorengegangen.[21]) Tatsächlich standen die Spezies der Gangsterfilme und Melodramen der amerikanischen Traumfabrik Modell und werden – schon der Titel setzt das Zeichen! – parodiert. Wichtigen Anteil daran haben Weills Lieder, die, wie in der »Dreigroschenoper«, auf Ideologieentlarvung abzielen und hier insbesondere die Religion und Romantik aufs Korn nehmen. Die Lieder der Heilsarmee (Inspirationsquell schon für Frank Wedekind!) posieren mit so aufdringlicher (kunstvoll kalkulierter) Einfalt, daß sie sich selbst fragwürdig machen. In den drei großen Balladen fällt Weill nicht, wie ihm unterstellt wurde, in sentimentalen Schlagerstil ab; bei Beachtung der Partitur und der gemäßen Vortragsweise tritt der doppelte Boden hervor, das dick aufgetragene Gefühl erscheint verdächtig, dem Kitsch ist – wiederum kunstvoll gezielt – Kritik eingeschrieben.

Wie in der »Dreigroschenoper« sollen die Songs als »Einlagen« erscheinen, daher ist meist ein spezielles »Songlicht« angezeigt. Jegliche Illusion ist zu vermeiden: Zur Uraufführung war die kleine Kapelle sichtbar im Hintergrund im oberen Teil der Bühne plaziert: acht Musiker wie in der »Dreigroschenoper«, davon mehrere mit alternierenden Instrumenten; wie dort, waren zur Premiere Theo Mackeben mit der »Lewis Ruth Band« verpflichtet.

Weill erwog 1932 als Ergänzung zur Pariser Version des »Mahagonny«-Songspiels eine Songspielfassung von »Happy End«, zu der er – trotz von ihm befürchteter Schwierigkeiten bei der Zusammenarbeit – Brecht heranzuziehen gedachte.[22] Dazu ist es nicht mehr gekommen. Die von David Drew zusammengestellte Suite, die die Lieder nach Themenkomplexen ordnet, geht in ihrer Anlage nicht auf Weill zurück.

30
Der Bilbao-Song

Kurt Weill: Bilbao-Song.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Banjo, Schlagzeug, Klavier. Nach einem Vergleich mit der Partitur und der Klavier-Direktionsstimme wurden mehrere Korrekturen vorgenommen sowie die Vorspielakte und Strophenkadenzen ergänzt. (In der Ausgabe für Gesang und Klavier ist nur eine – die erste – Strophe angegeben.) Die Textunterlegung erfolgte nach einem Vergleich mit den Schallplattenaufnahmen von Lotte Lenya.[2] In der dritten Strophe ergänzt Lotte Lenya[3] den Ausruf »Spaß!« zu der Zeile »nur mir persönlich macht sowas keinen Spaß«, wodurch die Zeile »und der Brandy ist auch nicht mehr das« als überflüssig entfällt. In Lotte Lenyas Fassung ist der Mond, der besungen wird, »grün« – eine Brecht geläufige Farb-Metapher –; wir folgen dem in den Textfassungen gewählten Bild vom »roten« Mond. Bearbeitungen für kleines Orchester und für Salonorchester mit Jazz-Stimmen erschienen um 1930 in der Universal Edition. Um 1930 entstand eine Schallplattenaufnahme mit der »Lewis Ruth Band«.[4]

»
von dem Gangsterboß Bill Cracker, »nach dem ›Bills Ballhaus‹ benannt war«, gesungen. Seine Kumpane ermuntern ihn dazu, aber er lehnt ab, weil er den Text vergessen habe; schließlich wirft einer ein Geldstück ins elektrische Klavier, und er versucht es doch.[5] In den Refrains verläßt ihn tatsächlich der Text, er fischt nach Bruchstücken, entschuldigt sich. Die »angestrengte Gedächtnisübung«[6] bezeichnet von sich aus das, wovon verklärt berichtet wird, nämlich die Kneipe als Refugium der Natur mit den guten alten Formen des Faustrechts, im Zeichen der Durchkapitalisierung von Vergnügen und Verbrechen als anachronistisch. Aus dem Zusammenhang genommen, braucht das Lied einen kompletten Refrain; wir folgen den Aufnahmen von Lotte Lenya, die ihn aus fetzenhaften Erinnerungen an eine Liebe – nun bezogen auf einen Mann – vervollständigt.

Der Gangster, der einer Idylle nachtrauert: Das wirkt von sich aus komisch. Die Musik zitiert die »gute alte Zeit«, und zwar mit allem Genuß. Dies sollte der Gesang beachten. Der Refrain – die »Musik von damals«[7] – verträgt bedachteres Tempo, damit die weichen melodischen Gesten gut herauskommen, und die entscheidenden Auftakte wecken durch Verlangsamung (die Lenya setzt oft regelrechte Fermaten) Appetit auf Belkanto. Die Verträglichkeit wird durch die Musik selbst in Frage gestellt: Sie steigert die Trivialität ins Übergroße und reißt Brüche auf. Der Gesang liegt richtig, wenn er den Kitsch ernst nimmt; die Entlarvung rechnet sogar damit, denn sie braucht vorerst den schönen Schein, um ihn zu zerstören.

31
Der Matrosen-Song

Kurt Weill: Was die Herren Matrosen sagen.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Bandoneum, Schlagzeug, Klavier. Verbesserungen wurden nach einem Vergleich mit der Partitur und der der Ausgabe für Gesang und Klavier ist nur eine – die erste – Strophe enthalten; die zweite und dritte wurden von uns (zum beibehaltenen Klaviersatz) angefügt, unter Einschub des originalen Melodrams vor der dritten. Der ursprüngliche Titel lautete: »›Das Meer ist blau‹-Song«.[2] Bearbeitungen für kleines Orchester und für Salonorchester mit Jazz-Stimmen erschienen um 1930 in der Universal Edition.

In einigen Notenausgaben hat der Song den Titel »Was die Herren Matrosen sagen« – womit auf die für das Verständnis entscheidende indirekte Form der Mitteilung hingewiesen ist. Halleluja-Lilian, Leutnant der Heilsarmee, sucht mit dem Lied die Gang zu bekehren; aus taktischen Gründen wählt sie deren Jargon und macht eine Clique von Matrosen nach. Dabei fällt sie laufend aus ihrer Rolle: Sie übernimmt sowohl die Rolle der Matrosen als auch, unmittelbar anschließend, die von jemandem, der von Matrosen erzählt. (In einer Fassung läßt sie Brecht nach dem zweiten Refrain ausdrücklich feststellen: »Da kehren wir jetzt zu unseren Matrosen zurück.«[3]) So erklären sich die manchmal als verquer empfundenen und also vereinheitlichten Wechsel von der ersten Person in die dritte, und zwar sogar bei der Wiederholung von Verszeilen, zu denselben Worten, nur eben mit dem vertauschten Pronomen. Auch die Kraftausdrücke, die Brecht an den Schluß jeder Strophe setzt, sind aus der Situation heraus, als sprachliche Anbiederung, zu verstehen. (Bei Weill ist dies freilich gemildert – der Verlagsdirektor höchstpersönlich hatte offenbar ein unverfängliches Wort in den Reim gezwungen; Lotte Lenya hält in ihren Aufnahmen wie erschrocken mitten im Wort inne; zur Uraufführung – der Kritiker Alfred Kerr mokierte sich darüber! – wurde indes Brechts Version gefolgt.)

Halleluja-Lilian sieht in dem Lied – wie es auf einer Projektion heißt – »ein gefährliches Experiment«, und sie muß sich dazu erst mit ein paar Whiskys Mut antrinken. Sie hat mit ihrer neuen Strategie keinen Erfolg; der

Gangsterboß verbittet sich »solche Schmachtfetzen«, und die Heilsarmee verurteilt den Abstieg in die Gosse. In der nächsten Szene hat sich Lilian für das Lied zu verantworten, und sie zitiert es, dabei über die Lästerungen stolpernd, die den Matrosen in den Mund gelegt sind – Lästerungen, die sie doch nicht teilt, sondern anprangert! Die dialektische Art der Belehrung und der potenzierte Vorgang des Zeigens schufen eine Musterszene des epischen Theaters. Brecht erwog, das Lied auch in »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« aufzunehmen.[4]

Auch die Vortragsweise des »Matrosen-Songs« muß aus der Situation begriffen werden. Halleluja-Lilian spielt einen Matrosen und kommentiert ihn zugleich; der Rollentausch, mehrfach vollzogen, sollte sich auch stimmlich ausdrücken. Die Musik schlägt Tango-Rhythmus an: Die Lektion will unterhalten. Mitkomponiert ist die Verunsicherung: durch Überzeichnung, Ausstellen des Klischees, Brüche. Beim Vortrag als aus der Handlung gelöstes Lied wäre als Kommentar eine Kombination einiger vorausgehender Szenentitel nützlich (die bei Aufführungen projiziert werden sollten): »In ihrem unablässigen Kampf mit der Sünde dringt die Heilsarmee in die dunkelsten Schlupfwinkel der Riesenstadt ... Allein und auf sich gestellt stand Halleluja-Lilian in der Höhle des Tigers ... Nach einer halben Stunde Gespräch war die religiöse Frage noch nicht gelöst, aber Lilian hatte drei weitere Whiskys getrunken und wagte nun, um die granitnen Herzen zu bezwingen, ein gefährliches Experiment.«[5] Die Verstellung muß herauskommen, das Gespielte des Jargons, und das bedeutet, daß auch das Mädchenhafte und die Naivität durchscheinen müssen. In Lotte Lenyas späten Aufnahmen, die oft als Modell genommen werden, geht diese Dialektik leider – nicht zuletzt infolge der beträchtlichen Transpositionen – verloren. Um 1930 entstand eine Aufnahme mit der »Lewis Ruth Band«.[6]

32
Der Song von Mandelay

Aus: Kurt Weill: Happy End.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Banjo, Schlagzeug, Klavier. Der Klaviersatz der Klavier-Direktion wurde unter Einarbeitung obligater Instrumentalstimmen übernommen. Die Korrektur textlicher Verstümmelungen erfolgte nach Brechts Vorlagen: statt »Menschen sind das schönste auf der Welt« – »Menscher« (Jargon), statt »ein Puff wie dieses« (= Würfelspiel!) – »ein' Puff wie diesen«.

Der »Song von Mandelay« parodiert Rudyard Kiplings gleichnamiges Liebesgedicht aus den »Barrack-Room Ballads« und zieht es in die Bordellsphäre herab.[2] Erste Entwürfe entstanden vermutlich schon 1924. Offenbar reizte von Anfang an die Singbarkeit; zu mehreren Skizzen (darunter mit der Eingangszeile »Mutter Julis Buff ...«) gibt es Bruchstücke von Melodien, auch in Elisabeth Hauptmanns Handschrift.[3] Seinem »Kurzen Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker«, erschienen am 4. Februar 1927 in der Zeitschrift »Die Literarische Welt«, setzte Brecht die erste Strophe als Motto voran – als provokanten Ausdruck seiner Ansichten über Lyrik. Der Schlußteil des Refrains steht auch in der Szene »Lieben« der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«; Kurt Weills Musik ist mit der »Happy End«-Fassung nicht identisch.

Gottfried Wagner sieht in dem »Song von Mandelay« einen »Grundtyp« des Weillschen Songs und widmet ihm eine ausführliche Analyse.[4] Um 1930 entstand eine Aufnahme mit der »Lewis Ruth Band«.[5]

33
Das Lied vom Surabaya-Johnny

Kurt Weill: Surabaya-Johnny.[1] Instrumentation: Altsaxophon (auch Flöte), Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Baß-Gitarre (auch

Hawaii-Gitarre), Schlagzeug, Klavier. Die Ausgabe für Gesang und Klavier enthält nur die erste Textstrophe; die beiden weiteren Strophen wurden nach der Partitur und der Klavier-Direktion ergänzt, unter Beachtung der metrischen Variante am Schluß (durchgängig Viervierteltakt). (In der Orchesterfassung ist jeder Strophendurchlauf instrumentatorisch variiert.) Die am Schluß der Refrains ad libitum angezeigte Fermate ist nach den Schallplattenaufnahmen von Lotte Lenya transkribiert worden.[2] Die Texte und ihre melodische Zuordnung wurden mit Lotte Lenyas Fassungen verglichen; wo ungeschickte Deklamation verbessert werden konnte, wurde für Lotte Lenyas Fassung entschieden. Statt »Birma«[3] wurde wegen besserer Vokalisation das ebenso mögliche »Burma«[4] gewählt. Ein Klavierarrangement des Liedes stammt – der einen autograph veröffentlichten Seite mit ihrer satten Harmonik nach – offenbar aus Weills amerikanischer Zeit.[5] Es gibt eine Schallplatte mit Lotte Lenya und Klavierbegleitung.[6] Um 1930 war eine Aufnahme mit der »Lewis Ruth Band« entstanden.[7]

Brechts Vorlage war die Übersetzung eines Gedichts von Rudyard Kipling, »Mary, Pity Women«.[8] Kipling will die Ballade von »einer älteren, aber rechtschaffenen Kellnerin« gehört haben, »in einer von ihm häufig besuchten Kneipe«.[9] Die von Brecht bearbeitete Fassung mit dem Titel »Maria, Fürsprecherin der Frauen«[10] war für die »Dreigroschenoper« vorgesehen, wurde aber ausgeschieden und blieb nur mit dem ersten Refrain in »Pollys Lied« erhalten. Wie viele Lieder der »Dreigroschenoper«, so lag auch dieses schon lange vor; denn Brecht hatte den Song vom »Surabaya-Johnny« – der »Maria, Fürsprecherin der Frauen« voraussetzt – bereits im Winter 1925/26 in die von ihm angeregte und mitverantwortete Umarbeitung von Lion Feuchtwangers Stück »Warren Hastings, Gouverneur von Indien« zu »Kalkutta, 4. Mai« eingefügt. In einer Szene, die ohnehin ganz seine Handschrift zeigt[11], läßt er Lady Marjorie, die Gattin des Gouverneurs, »mit großer Sorgfalt zu einer Art Banjo« einen Song einüben: »Der ›Surabaya-Johnny‹ ist verdammt schwer. Ich habe ihn auf Ceylon gehört in den Kaffee-Plantagen.«

Nach dem Einbau 1929 in »Happy End« führt die Geschichte des Songs weiter zu »Mutter Courage und ihre Kinder«. Ursprünglich war vorgesehen, ihn – offenbar unverändert – der Lagerhure Jessie Potter, die aus Batavia stammt, zu übertragen.[12] In einer ersten Schicht der Bearbeitung werden einige im Lied erzählte Geschehnisse dem neuen Milieu angeglichen und der Name des Angerufenen in »Henny« verändert; der neue Titel ist »Das Lied vom Pfeif- und Trommelhenny«. Die nächste Schicht verlegt den Schauplatz nach Holland / Flandern; hier tritt eine Jeannette (später: Yvette) Pottier auf. Ihrer Form nach ist die Bearbeitung eine Kontrafaktur des »Surabaya-Johnny«:

Ich war jung, Gott, erst sechzehn Jahre
Du kamest von Utrecht herauf
Du sagtest, ich solle mit dir gehn
Du kämest für alles auf.
Ich fragte nach deiner Stellung
Du sagtest, so wahr ich hier steh
Du hättest zu tun mit dem Tulpenmarkt
Und nichts zu tun mit der Armee.
Du sagtest viel, Henny
Kein Wort war wahr, Henny
Du hast mich betrogen, Henny, vor der ersten Stund

Ich hasse dich so, Henny
Wie du stehst und grinst, Henny
Nimm den Stummel aus dem Maul, du Hund
Pfeif- und Trommelhenny, warum bist du so roh?
Pfeif- und Trommelhenny, mein Gott, ich liebe dich so.
Pfeif- und Trommelhenny, warum bin ich nicht froh?
Du hast kein Herz, Henny, und ich liebe dich so.[13]

Der ersten folgen zwei weitere Strophen. Eine variante Fassung führt diesen Refrain an[14]:

Pfeif- und Trommelhenny, warum bist du so roh?
Du hast kein Herz, für dich ist es Scherz
Und, Maria, ich liebe dich so.

Bei der Uraufführung von »Mutter Courage und ihre Kinder« 1941 am Zürcher Schauspielhaus wurde das »Lied vom Pfeif- und Trommelhenny« durch Leopold Lindtberg, den Regisseur, gestrichen – was Brecht nachträglich gutgeheißen haben soll.[15] Er war jedenfalls selber damit unzufrieden, nahm einen Austausch vor und gab Paul Dessau, der 1946 seine Musik zu »Mutter Courage« schrieb, das neue »Lied vom Fraternisieren« (erster Titel: »Lied der Soldatenhure«).

Wie rasch das »Lied vom Surabaya-Johnny« populär wurde, zeigt eine um 1930 entstandene Parodie von Erich Kästner, die – auch mit Anspielungen auf das englische Vorbild – die Exotik als eingeschmuggelte Romantik aufs Korn nimmt und Brechts Arbeitsweise des »Beleihens« attackiert.

Surabaya-Johnny II.
frei nach Kipling und Brecht

Du kamst aus den Wäldern bei Pirna.
Du sagtest nicht Frau, sondern Weib.
Du warst tätowiert wie ein Seemann.
Du hattest nichts Warmes im Leib.
Du sagtest, du wärst viel auf Reisen.
Und du führest zu Schiff über Land.
Und du hättest Muskeln aus Eisen,
Und auch sonst hättst du allerhand.
Das war gemein, Johnny.
Ich fiel drauf rein, Johnny.
Du hast gelogen, Johnny, du bist nicht echt.
Du bist nicht gereist, Johnny.
Du bist nicht von Kipling, Johnny.
Nimm die Pfeife raus. Du bist von Brecht.
Surabaya-Johnny!
Kalkutta, Schanghai, Montreux!
Johnny, sunny Johnny,
mein Gott, my God, mon Dieu!

Du konntest vor Kraft nicht laufen.
Du hattest den größten Mund.
Du wolltest mich preiswert verkaufen,
in Dollars und nach Pfund.
Du schwärmtest von fernen Bordellen
mit Huren und Kunden und Gin.
Dort gäbe es offene Stellen.
Und da gehöre ich hin.
Weil du es wolltest, Johnny,
sagte ich Ja, Johnny.
Ich war so sinnlich, Johnny, mir war es recht.
Doch die Bordelle, Johnny,
warn frei erfunden, Johnny!
Du hast gelogen, wart! Ich sag es Brecht.
Surabaya-Johnny!
Du sprachest von Kolonien,
Johnny, sunny Johnny,
und kanntest nur Berlin.

Du sagtest, du wärst ein Verbrecher.
Und hättest die Konzession
als vereidigter Messerstecher.
Ich glaubte dir jeden Ton.
Du versprachst mir, mich zu ermorden.
Du stachst mir schon in die Haut.
Es ist nichts draus geworden.
Du hast dich nicht getraut.
Du renommiertest, Johnny,
sooft du sprachst, Johnny.
Nur mit dem Maul, Johnny, da warst du schlecht.
Du warst nicht englisch, Johnny.
Du warst nicht indisch, Johnny.
Kauft Kolonialwaren bei Bertolt Brecht!
Surabaya-Johnny!
Villon, Kipling, Rimbaud,
fourniert auf Mahagonny –
du bist der geborene »& Co«![16]

Bei der Arbeit an Lion Feuchtwangers Stück »Kalkutta, 4. Mai« im Winter 1925/26 hatte Brecht, den Dialogen und Regieanweisungen nach, schon genaue musikalische Vorstellungen über den »Surabaya-Johnny«. Nach Mar-

ta Feuchtwangers Erinnerung wurde das Lied »als Sprechgesang vorgetragen«.[17] 1927 legte Brechts erster musikalischer Mitarbeiter Franz S. Bruinier, mit dem sich, nach sporadischem Kontakt 1925, seit Beginn des Jahres engere Beziehungen ergeben hatten[18], eine Vertonung vor; der (allerdings für Aufführungen offensichtlich nicht benutzte, da manchmal fehlerhaft kopierte) Stimmensatz eines Arrangements (Altsaxophon, Trompete, Violine, Banjo) ist vom 2. Mai datiert.[19] Die Berliner Kabarettistin Lore Braun, mit Bruinier durch die »MA«-Abende verbunden[20], will den Song kreiert haben. Er war aber auch im Repertoire von Kate Kühl, was nicht nur durch den Stimmensatz (und ein im Nachlaß verwahrtes zweites, späteres Arrangement von Günter Schwerkolt) bestätigt ist, sondern auch dadurch, daß Erich Kästner seine Parodie – die Kate Kühl in Werner Fincks »Katakombe« bot – der Melodie von Bruinier zuweist.[21] Die Beschreibung einer Probe mit Brecht bezieht sich wohl auf die Bruiniersche Fassung: »Bei der Einstudierung des echten Johnny saß Brecht, wie sich Kate Kühl erinnert, in einem Schaukelstuhl und setzte sich einen alten Schlapphut auf. Den zog er tief in die Stirn, klemmte sich einen Zigarrenstummel in den Mundwinkel und sagte: ›So mußt du mich ansingen, dann ist es ganz richtig!‹ – Wer so genau Bescheid wußte, dem mußte zwangsläufig auch die Parodie gelingen.«[22] David Drew fand Franz S. Bruinier in einer zeitgenössischen Kritik von »Kalkutta, 4. Mai« angegeben.[23] Für die Berliner Erstaufführung am 12. Juni 1928 schrieb allerdings Hanns Eisler die Musik; das »Lied vom Surabaya-Johnny« dürfte durch die »Ballade vom Weib und dem Soldaten« ersetzt worden sein.[24] (Vielleicht hatte Brecht an der Melodie des »Surabaya-Johnny«, wie ja auch bei anderen mit Bruinier erarbeiteten Liedern, seinen Anteil; Bruinier verzeichnet in den Instrumentalstimmen rechts oben am angestammten Platz des Komponisten beide Namen, auch zeigen die ganz auf Deklamation gerichteten Strophen wohl kaum Interessen eines Musikers – ein überliefertes Programm nennt aber nur Bruinier![25])

In »Happy End« sucht Halleluja-Lilian den Gangsterboß Bill Cracker von einem Verbrechen zurückzuhalten, und es gelingt ihr: Gegen seinen energischen Protest singt sie das »Lied vom Surabaya-Johnny«, was ihn so mitnimmt, daß ihm die Tränen kommen und er den Überfall verpaßt. Wie beim »Matrosen-Song« soll der Zweck die Mittel heiligen; ausdrücklich verwahrt sich Lilian, etwas von der Heilsarmee zu singen, nein – »etwas anderes. – ›Das süße Herz‹ oder ›Was der Mondschein kann‹ oder nein, ich singe den ›Surabaya-Johnny‹, der wird dich interessieren«.[26] Auch aus den genannten Titeln erweist das Lied seine Funktion: Sentimentalität als Lasso. Die Szene dürfte auf eine Empfehlung des Regisseurs Erich Engel zurückgehen, der hier sogar – auf der Suche nach demselben Effekt – zu einem kleinen Theaterstück als Spiel im Spiel riet.[27]

Text und Situation schreiben der Musik den Stil vor. Der Kopf des Refrains ist identisch mit dem Grundmotiv des »Mackie-Messer-Songs«. Trivialität im Ton des Bänkelgesangs – und doch ist der Gestus anders, nicht auf bloßes »Berichten« gestimmt. Weill gibt dem Gefühl, was des Gefühls ist: das Schmachten, die Pathetik. Der angezeigte »Blues« ist wahrlich »sehr ruhig« zu nehmen (entgegen Lotte Lenyas schnelleren Tempi!) und bringt Schwermut ein. Aus Überzuckerung und Gefühlsschwarm tritt Ironie hervor; andererseits ist die Parodie doch keine bloße Karikatur, sondern bewahrt in sich Züge unverstellter Rührung.

Diese Ambivalenz zu verdeutlichen ist nicht zuletzt Sache der Vortragsweise, die sich sowohl der Sentimentalität anvertrauen als auch sie in die Distanz rücken sollte. Ein Ansatz für diese doppelte Sicht ist hier, ähnlich wie beim »Matrosen-Song«, dadurch gegeben, daß ein Schicksal »zitiert« wird, sich der Vorgang des Zeigens also von selbst versteht: Lilian »spielt« die verratene Seemannsbraut.

34
Das Lied von der harten Nuss

Aus: Kurt Weill: Happy End.[1] Instrumentation: Altsaxophon, Baßsaxophon, Trompete, Posaune, Banjo, Schlagzeug, Klavier. Unsere Fassung beschränkt sich im wesentlichen auf den Klaviersatz der Klavier-Direktion, ergänzt durch einige orthographische Verbesserungen.

Der Text liegt auch in einer abweichenden zweistrophigen Fassung – offenbar einem Entwurf – vor:

1
Denn zuerst mal den Mann auf den Kopf haun
Und dann wird man weiter sehn
Nur zuerst mal den Mann auf den Kopf haun
Denn es fragt sich nur wer wen.
Nur ja nicht weich werden
Nur immer reingehauen auf die Nuß
Nur jetzt nicht weich werden
Nur keine Noblesse, sondern eins in die Fresse
Und nen Tritt in den Arsch und Schluß.

2
Wer will einen Fleischerladen
Und mein Sohn, was willst du mehr
Der muß einem Ochsen schaden
Nur ein Ochs gibt Rindfleisch her.
(Refrain)[2]

Bei einer Eintragung Brechts in seiner Bibel (Taschenbuch-Dünndruckausgabe von 1926) ist der zweiten Strophe als erste eine Anspielung auf ein bekanntes militaristisches Kinderlied vorangesetzt[3] – das mithin überhaupt das Modell gab:

Wer will unter die Soldaten?
Der muß haben ein Gewehr
Das muß er mit Pulver laden
Und mit einer Kugel schwer.

Mit dem »Lied von der harten Nuß«, einem Foxtrott, im »Dixieland«-Stil instrumentiert, pariert der Gangsterboß Bill Cracker nach dem »Surabaya-Johnny« den Angriff auf sein Gemüt. Am dritten Akt arbeitete Brecht bis in die Proben hinein; das »Lied von der harten Nuß« kam offenbar spät hinzu, es ist nicht ins Bühnenexemplar aufgenommen.[4] (Den oben mitgeteilten Text adressierte Brecht an Oskar Homolka, der erst nach Heinrich Georges Absage die Rolle übernahm.)

In rein instrumentaler Fassung fügte Weill den Foxtrott später in eine Tanzszene seiner Musik zu »Marie Galante« von Jacques Deval ein.[5]

Das Berliner Requiem

Kurt Weill setzte auf das in den zwanziger Jahren neu aufkommende Medium »Radio«, von dem er sich Beförderung der Volksbildung erhoffte. Er komponierte eine anspruchsvolle Musik zu einem Sendespiel »Herzog Theodor von Gothland« nach Grabbe, hielt Radiovorträge über musikalische Fragen und schrieb jahrelang Kritiken für die Zeitschrift »Der deutsche Rundfunk«.

Mit anderen Komponisten wie Joseph Matthias Hauer, Paul Hindemith und Franz Schreker erhielt er 1928 einen Auftrag der Reichsrundfunkgesellschaft. Einer Zeitungsnotiz nach war ursprünglich an eine Kantate mit dem Titel »Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder« gedacht, die über den Tod der französischen Flugpioniere Charles Nungesser und François Coli und berühmter Sportsleute handeln sollte.[1] Brechts Pläne über den Text verzweigten sich in die Lehrstücke »Der Flug der Lindberghs« und »Das Badener Lehrstück vom Einverständnis« sowie »Das Berliner Requiem«. Für diese »kleine Kantate« für Tenor, Bariton, Männerchor (oder drei Männerstimmen) und Blasorchester stellte Brecht aus Gedichten, die offenbar alle schon vorlagen, ein Libretto zusammen – in dessen Anlage Weill im Zuge von Umarbeitungen mehrfach eigenverantwortlich eingriff. Die Partitur, dem Frankfurter Sender, Partner der Uraufführung, gewidmet, ver-

merkt zum Sujet: »Der Titel ›Berliner Requiem‹ ist keineswegs ironisch gemeint, sondern wir wollten versuchen, das über den Tod auszusagen, was der großstädtische Mensch zu diesem Thema empfindet. Das ganze ist eine Folge von Totenliedern, Gedenktafeln und Grabschriften, also doch etwas wie ein weltliches Requiem.«[2]

Weill schreibt in der Anmerkung auch: »Der Rundfunk stellt den ernsten Musiker unserer Zeit zum ersten Male vor die Aufgabe, Werke zu schaffen, die ein möglichst großer Kreis von Hörern aufnehmen kann. Inhalt und Form dieser Rundfunkkompositionen müssen also imstande sein, eine große Menge von Menschen aller Kreise zu interessieren.«[3] Indes hatte Weill die ideologische Regulierung durch die Administration übersehen; das »Berliner Requiem« erweckte politische und religiöse Bedenken, die Uraufführung wurde verzögert, und als sie endlich am 22. Mai 1929 unter Leitung von Ludwig Rottenberg (dem Schwiegervater von Hindemith) stattfand, blieb sie beschränkt auf das westdeutsche Sendegebiet und fand keine Reprise.

Die von Weill 1929 in »Der deutsche Rundfunk«[4] angezeigte Satzfolge ist eine andere als die der Uraufführung – verschiedene Nummern wurden ausgetauscht und umgestellt –; danach nahm Weill weitere Veränderungen vor, auch wollte er eine erleichterte Neufassung für Amateurgruppen (Arbeiterchöre) schreiben.[5] Die von David Drew vorgelegte Ausgabe verkompliziert die Sachlage weiter, weil sie eine Version bietet, die sich auf keine der Weillschen Varianten berufen kann.

David Drew vermutet, daß in die Auswahl der Texte auch das Gedenken an den ersten Weltkrieg (10. Jahrestag seiner Beendigung) und an die Ermordung der Spartakistin Rosa Luxemburg (10. Januar 1919) einwirkte.[6] Im Verlauf der Umarbeitungen kam es sogar zu fortschreitender Politisierung: Anstelle der Ballade »Vom Tod im Wald« – schon zur Uraufführung ausgeschieden – und des »Gedichts über einen Toten« (»Können einem toten Mann nicht helfen«) – auch im Finale der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« – traten die (ursprünglich für Arbeiterchöre bestimmten) Antikriegsstücke »Zu Potsdam unter den Eichen«[7] und »Legende vom toten Soldaten«.[8]

Kurt Weill stellt die Kantate »Das Berliner Requiem« zu dem Songspiel »Mahagonny« und dem (von ihm als »musikalisches Hörbild« bezeichneten) »Flug der Lindberghs« und beansprucht die drei Arbeiten »gewissermaßen als Studien« zu seiner Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«; alle drei seien sowohl für den Konzertsaal als auch für das Theater geeignet und böten sich auch dem Rundfunk an: »Denn hier sind ja die Grundlagen einer Rundfunkkunst gegeben: eine strenge musikalische Formgebung, deren Gesetzmäßigkeit dem geistigen Gehalt des Werkes angepaßt sein muß, und die musikalische Festlegung eines Grundgestus, der szenisch dargestellt werden kann, der aber auch ohne Zuhilfenahme der Bühne, rein als Musik, zwingend genug gestaltet sein muß, um dem Hörer das Bild des Menschen, der zu ihm spricht, vor Augen zu führen. Es handelt sich hier also nicht um Lyrik, nicht um Beschreibung eines Zustandes, sondern um die Darstellung eines Vorgangs.«[9] Das »Hörbild« und die Kantate seien ausdrücklich für den Rundfunk bestimmt gewesen – mit kompositorischen Konsequenzen: »Bei dieser Aufgabe, Musik für den Rundfunk zu schreiben, war für mich selbstverständliche Voraussetzung die Kenntnis um die akustischen Bedingungen des Senderaums, um die orchestralen und instrumentalen Möglichkeiten des Mikrophons, um die Verteilung der Stimmlagen und um die harmonischen Grenzen, die einer Rundfunkkomposition gesetzt sind. Mehrjährige Beobachtungen beim Abhören der Rundfunkmusik und einige eigene Versuche haben mich davon überzeugt, daß es hier nicht so sehr auf eine besonders raffinierte Instrumentationstechnik ankommt, als vielmehr auf die Klarheit und Durchsichtigkeit der Satzweise.«[10] Weill erwog auch eine szenische Darstellung mit Projektionen; auch beabsichtigte er, das »Berliner Requiem« mit der Baden-Badener »Mahagonny«-Fassung und

dem »Lindberghflug« zu einer Trias von »Songspielen« zusammenzustellen und damit eine Truppe auf Tournee zu schicken.[11] Trotz wiederholter Ansätze ist es aber weder zu einer Drucklegung noch überhaupt zu weiteren Aufführungen gekommen.

35
Die Ballade vom ertrunkenen Mädchen

Aus: Kurt Weill: Das Berliner Requiem.[1] Originale Besetzung: Tenöre, Baritone, Bässe, Gitarre.

Im »Berliner Requiem« ist die Ballade mit dem »Marterl«, dem sie vorangeht, als ein Paar verbunden; das »Marterl« sei, einem Inhaltsverzeichnis nach, »für den Grabstein dieses Mädchens« bestimmt.[2]

Ausgehend von Übersetzungen des (durch seine Villon-Vermittlung namentlich für die »Dreigroschenoper« wichtigen) K. L. Ammer[3] knüpft Brecht an Arthur Rimbaud an und nimmt – wohl auch unter Einfluß von Georg Heym – das »Ophelia«-Motiv auf. Der Prozeß des Vergehens, der Verwesung wird beschrieben, gelassen und ohne idealistische Verklärung. Hans-Thies Lehmann sieht in dem Gedicht eine »große Metapher auf das Vergessen«[4], die – Verwesung im Sinne des biologischen Kreislaufs betrachtet – eine Metapher auf die Produktivität, also den Ansatz zu neuem Leben, in sich einschließt. Für Lehmann steht das Gedicht, obwohl es ganz der Natur hingegeben scheint, in städtischem, nämlich Augsburger, Milieu – was die Aufnahme in dieses Requiem, das, laut Vorwort, über den Städter berichten will, nur begründen würde.

Das Gedicht hat aber auch konkreten politischen Bezug. Um 1920 entstanden, gedenkt es der Ermordung von Rosa Luxemburg, deren Leiche im Berliner Landwehrkanal aufgefunden wurde. Die erste Zeile der frühen Fassung lautet: »Als sie erschlagen war und hinunterschwamm«.[5] Brechts Jugendfreund Hanns Otto Münsterer erinnert sich an eine 1919 entstandene, 1922 für die »Hauspostille« vorgesehene, später verlorengegangene »Ballade von der roten Rosa«, und zitiert einige Zeilen:

Die roten Fahnen der Revolution
sind längst von den Dächern herabgeweht ...
Die rote Rosa
schwamm als einzige Befreite.[6]

Die in Kurt Weills »Song-Album« (1929) mitgeteilte alternative Textfassung des »Marterls« als dem Gedenken an Rosa Luxemburg gewidmete »Grabschrift 1919« bestätigt nur – im Hinblick auf die im »Berliner Requiem« ausgedrückte Beziehung – die Gültigkeit der Anspielung in der »Ballade vom erschlagenen Mädchen«. Als Brecht die Ballade in die dritte Fassung (1919/20) seines Theaterstücks »Baal« aufnahm, war sie – durch Modifizierung der ersten Verszeile – von diesem Hintergrund gelöst. In gleicher Form ging sie als eines der fünf »für das Angedenken und die frühen Geschehnisse« bestimmten Kapitel der Lektion »Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen« in die »Taschenpostille« (1926) ein.

In den Anmerkungen zur »Taschenpostille« heißt es, das Gedicht sei »mit geflüsterten Lippenlauten« zu lesen.[7] Brecht soll es zur Gitarre gesungen haben[8]; eine Melodie ist nicht überliefert.

Die Sprachform der »Ballade vom ertrunkenen Mädchen« hat den Gestus des Berichts; sie stelle »eine Art Musik« vor, doch fehle ihr »ganz das Trauermusikhafte«.[9] Dies trifft Weills Vertonung genau: Sie breitet sich auf dem Grat von Distanz und Ergriffenheit mit großer Gelassenheit aus. In einfachen Deklamationsformeln werden sorgfältig die Worte skandiert, wie nach Art einer Psalmodie; gleichzeitig schafft die weich abgestufte Harmonik ein emotionales Feld. Eine nachträglich dem Satz für drei Männerstimmen hinzugefügte Anmerkung verlangt ausdrücklich »Tutti« – also Chor. Lotte Lenya singt bei ihrer Schallplattenaufnahme[10] die Oberstimme; ihr sekundieren, im originalen Satz, drei Solisten und die Gitarre.

David Drew hat bei seiner Edition der Partitur die (von ihm in den vorangegangenen Klavierauszug noch übernommenen) Metronomangaben entfernt, weil er ihre Authentizität anzweifelte; fast alle seien »langsamer, als es einerseits der musikalische Sinn und andererseits ein naturgemäßer Vortrag (Deklamationsstil) erfordern«.[11] Auf die »Ballade vom ertrunkenen Mädchen« trifft das gewiß nicht zu, weshalb die Metronomzahl belassen wurde; Lotte Lenya wählt mit Viertel = 44 sogar noch langsameres Tempo. Hans-Thies Lehmann liest aus Wendungen des Gedichts wie »sehr langsam« und »allmählich« die musikalische Anweisung »lento di molto« heraus[12]; tatsächlich befolgt dies Lotte Lenya gerade an den genannten Stellen – ohne daß es in den Noten eigens gefordert wäre.

36
Zu Potsdam unter den Eichen

Aus: Kurt Weill: Song-Album.[1] Die Partitur bzw. die Orchesterstimmen sind verlorengegangen.

Brecht schrieb das Gedicht 1927 nach einem Zeitungsbericht. Bei einer antimilitaristischen Demonstration des »Roten Frontkämpferbundes« in Potsdam wurde ein Sarg mit der Aufschrift »Jedem Krieger sein eignes Heim« mitgeführt.[2] Der Text wurde im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift »Der Knüppel« (Herausgeber: John Heartfield) unter dem Titel »Die Ballade vom Kriegerheim« veröffentlicht.

Kurt Weill nahm »Zu Potsdam unter den Eichen« als Finale in eine offenbar kurz vor der Uraufführung (22. Mai 1929) vorgenommene Umarbeitung des »Berliner Requiems« auf. Brecht wollte die Ballade – einem Vermerk in einem Manuskript nach – »für Tenöre und Bässe« bestimmt wissen.[3] Weill legte 1929 auch eine Fassung für vierstimmigen Männerchor a cappella vor (1930 in der für Arbeiterchöre bestimmten »Roten Reihe« der Universal Edition veröffentlicht), die zusammen mit der »Legende vom toten Soldaten« (später ebenfalls in das »Berliner Requiem« aufgenommen) im Dezember in einem Konzert des Berliner Schubertchores uraufgeführt wurde. Ob diese Bearbeitung bedeutete, daß damit »Zu Potsdam unter den Eichen« aus dem »Berliner Requiem« ausgeschieden war – David Drew entscheidet sich dafür –, muß bezweifelt werden; keinesfalls ist der Zyklus, wie Drew behauptet, ohne den Song »vollkommener«.[4] In seiner letzten Zusammenstellung der Titel (1. Dezember 1931) als »kleine Kantate für Arbeiterchöre« hat Weill den Song als Schlußstück bewahrt![5]

Als Modell wählt Weill einen langsamen Marsch, der als Trauermarsch in Moll beginnt, mit Glocken, dann in frivole Zackigkeit fällt, sich zur Anklage steigert und am Schluß überraschend in C-Dur mündet, mit einem Zitat des Potsdamer Glockenspiels (»Üb immer Treu und Redlichkeit«) – in provokantem Kontrast zum Wort, das den Überfall der Polizei schildert. Selbst die winzige instrumentale Schlußformel pointiert noch den Zynismus, indem sie Jazz aufblitzen läßt.

Hanns Eisler hat »Zu Potsdam unter den Eichen« unter dem Titel »Erinnerung« als vierten Satz in seine »Deutsche Sinfonie« aufgenommen; auch er zitiert Marschgesten, verfremdet sie aber nicht durch Überdrehung von Trivialstil, sondern durch Dodekaphonie und eingesprengte klangliche Barbarismen.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Im Juli 1924, lange bevor er Weill kennenlernte, notiert Brecht den Plan einer »Mahagonny-Oper«.[1] Schon bei der ersten Begegnung der beiden im Frühjahr 1927 soll darüber gesprochen worden sein; vorerst aber entstand, ausgehend von den in Brechts »Hauspostille« veröffentlichten »Mahagonnygesängen«, das Songspiel »Mahagonny«.[2] Nach Weills Zeugnis arbeitete er dann »fast ein Jahr lang« am Opernlibretto mit[3]; die Partitur war im April 1929 abgeschlossen, Revisionen zogen sich noch bis in den Oktober hinein. In

das Libretto sind namentlich die 1926 entstandenen Entwürfe zu »Sintflut« / »Untergang der Paradiesstadt Miami« eingegangen; das »Sintflut«-Projekt hat Brecht auch noch für sich weiterverfolgt und bot es am 18. Oktober 1927 als Sendespiel an.[4] Weill seinerseits bedient sich gelegentlich mit Material aus seiner von ihm zurückgezogenen Oper »Na und?«.[5]

Für die Premiere von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« war die unter Leitung von Otto Klemperer stehende Berliner Kroll-Oper in Aussicht genommen, aber es ergaben sich dort Bedenken wegen »der Kraßheit der Situationen und der Sprache«.[6] Die Uraufführung fand am 9. März 1930 in Leipzig statt. Sie entfesselte einen der größten Skandale der Theatergeschichte: einerseits als politische Attacke, mit faschistischen Vorreitern, andererseits als Unbehagen über die Enttäuschung der an eine Oper geknüpften Erwartungen. Dabei hatten die Autoren bereits, gedrängt von Weills Wiener Verlag, der Universal Edition, auch vom Theater, zahlreiche für anstößig erachtete Stellen, besonders erotische, gemildert; bei anderen Inszenierungen wurde der Rotstift sogar noch entschiedener angesetzt (andererseits aber auch dieser oder jener Strich wieder geöffnet). Nicht nur gibt es erhebliche Differenzen zwischen dem 1929 erschienenen Klavierauszug und dem Libretto in Brechts »Versuchen« aus dem Jahre 1930; für Aufführungen, auch für die der Leipziger folgenden, nahm Weill Änderungen vor, ohne daß es zu der beabsichtigten Schlußredaktion gekommen wäre. Die gewichtigste und selbständigste Variante ist die durch gemeinsame (während der Proben freilich keineswegs konfliktlose) Mitarbeit der Autoren sanktionierte, 1931 im »Theater am Kurfürstendamm« als Ernst-Josef-Aufricht-Produktion aufgeführte »Berliner Fassung«. Bei durchaus sorgfältiger Ausarbeitung der musikalischen Seite (Dirigent: Alexander von Zemlinsky) wurden die songhaften Züge stärker betont und die Absicht der Kritik an der Oper durch eine Oper, aber eine neuartige, sich als Gattung selbst bezweifelnde, hervorgetrieben. Ein Querschnitt durch diese Aufführung erschien auf Schallplatten.[7]

»Mahagonny«[8] war für Brecht ein gesellschaftlich, kein geographisch fixierter Ort: in seiner Oper die Verbildlichung der dem Kapitalismus immanenten Anarchie, einschließlich der vom Faschismus angesteuerten politischen Katastrophe. In Amerika – ursprünglicher Bezugspunkt der Handlung – sah Brecht das Modell exemplarisch verwirklicht; die Regieanweisungen von Weill und Caspar Neher untersagen aber »jede Annäherung an Wildwest- und Cowboy-Romantik und jede Betonung eines typisch amerikanischen Milieus«, bezeichnen die »Vergnügungsstadt Mahagonny« als »im weitesten Sinne international« und empfehlen eine Abänderung der Personennamen je nach dem Land der Aufführung.[9] Nach David Drew[10] beabsichtigte Weill mit »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« eine Art Allegorie des »Alten Testaments« – Gunter G. Sehm hat die Entsprechungen bis in die Details untersucht –; tatsächlich hatte Brecht schon 1924 in dem Opernplan »Sodom und Gomorrha« / »Mann aus Manhattan« und zwei Jahre später in den Fragmenten »Sintflut« / »Untergang der Paradiesstadt Miami« biblische Geschichte thematisiert.[11] Das in »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« gegebene Gleichnis erhält damit nur eine zusätzliche Dimension, und es bestätigt sich die intendierte Aufforderung zur Verallgemeinerung.

Die Fetischisierung der gegen Bezahlung zu erlangenden Waren greift, pervertierend, auch auf jegliche Form von Genuß über, auch auf den künstlerischen. »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« handelt von der Funktion des Genusses als Ware und attackiert eine seiner namhaften künstlerischen Institutionen, nämlich die Oper. Die Ideologie, der schöne Schein, den die Kunst über die entfremdeten, verdinglichten menschlichen Beziehungen zu legen sucht, wird durch satirisch zugespitzte Beispiele entlarvt.

Nach Weill zeigt die Oper »›Sittenbilder aus unserer Zeit‹, auf eine vergrößerte Ebene projiziert«.[12] Dies hatte Konsequenzen für die Dramaturgie: »Diesem Inhalt entsprechend

konnte hier die reinste Form des epischen Theaters gewählt werden, die auch die reinste Form des musikalischen Theaters ist. Es ist eine Folge von einundzwanzig abgeschlossenen musikalischen Formen. Jede dieser Formen ist eine geschlossene Szene, und jede wird durch eine Überschrift in erzählender Form eingeleitet. Die Musik ist hier also nicht mehr handlungstreibendes Element, sie setzt da ein, wo Zustände erreicht sind. Daher ist das Textbuch von Anfang an so angelegt, daß es eine Aneinanderreihung von Zuständen darstellt, die erst in ihrem musikalisch fixierten, dynamischen Ablauf eine dramatische Form ergeben.«[13] 1930 notiert, geht dies durchaus konform mit Brechts »Anmerkungen«[14] aus dem gleichen Jahr (für die allerdings nicht Weill, sondern Peter Suhrkamp als Mitarbeiter zeichnet). Gewiß kam es durch die Konflikte bei den »Mahagonny«-Aufführungen zu einer gewissen Entfremdung – Weill scheint, konzilianter, eher auf Änderungswünsche eingegangen zu sein, auch lag ihm mehr an seiner Musik als am soziologisch artikulierten Detail –, doch darf dies nicht so gesehen werden, daß er politisch desinteressiert gewesen wäre (schon in seinen *vor* der Begegnung mit Brecht geschriebenen Artikeln zeigt er linke Tendenzen) und er das »epische Theater« abgelehnt hätte.

In Betrachtungen über die »epische Oper« fordert Brecht »mehr Selbständigkeit« für Musik, Wort und Bild; dabei sei die Musik »der wichtigste Beitrag zum Thema«.[15] Weill hat den Freiraum, den ihm diese Dramaturgie schuf, sehr wohl anerkannt; im Vorwort zu dem geplanten »Mahagonny«-Regiebuch fordert er von der Inszenierung zu berücksichtigen, »daß hier *abgeschlossene musikalische Formen* vorliegen«, es komme darauf an, »den rein musikalischen Ablauf zu sichern«.[16] Die Formen profitieren auch von dem (durch die Autoren schon in anderen Stücken entwickelten) »Song«; freilich konnte sich eine abendfüllende Oper darauf nicht beschränken. Aber »immer mußte der einfache, balladeske Grundstil gewahrt bleiben«.[17]

Die Oper, wie sie Brecht und Weill ins Visier nehmen, hat den Genuß verabsolutiert, sei es als Rausch oder Spiel oder Weltanschauung. Fast alle musikalischen Mittel, die sich dafür ausgebildet haben, werden herbeigerufen und kritisiert, vom billigsten bis zum scheinbar veredelten, und in großer historischer Breite, vom Barockstil bis zu moderner Trivialmusik. Weill hält sich an altvertraute Typen, aber er gibt ihnen seinen Kommentar bei, setzt sie in unpassende Umgebung, holt ihre Gebrochenheit hervor. Adorno hat »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« als »erste surrealistische Oper« bezeichnet; sie sei »aus Dreiklängen und falschen Tönen zusammengestoppelt, mit guten Taktteilen alter Musichall-songs, die gar nicht gekannt, sondern als Erbgut erinnert werden, festgehämmert, mit dem stinkenden Leim aufgeweichter Opernpotpourris geleimt« – »Musik aus Trümmern der vergangenen Musik«.[18]

37
Denn wie man sich bettet, so liegt man

Aus: Kurt Weill: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.[1] Instrumentation: Klarinette, Altsaxophon, Tenorsaxophon, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Schlagzeug, Banjo, Klavier. Dieser neben dem »Alabama Song« populärste Titel aus der Oper erschien 1930 bei der Universal Edition auch in einer Bearbeitung von Richard Etlinger für Salonorchester mit Jazz-Stimmen.

Eine variante Fassung des Textes war für die »Dreigroschenoper« erwogen worden[2] – als Warnung der Frau Peachum an ihre Tochter Polly –; die Angabe »aus Mahagonny« auf dem Manuskript verweist auf das Opernlibretto[3], das sich schon damals in Arbeit befand. Einem Entwurf des Textes zur endgültigen Fassung hin ist – in der Handschrift von Elisabeth Hauptmann – eine Notenskizze beigegeben.[4] Eine weitere textliche Variante, mit aggressiver Anspielung auf die religiöse Vertröstung, enthalten die »Gedichte aus dem Nachlaß«.[5]

In »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« singt Jenny das Lied an jener Stelle der Krisis: Jim vermag nicht mehr zu bezahlen, seine Freunde weigern sich, für ihn einzutreten, auch Jenny wendet sich ab. Das Lied ist ihre Rechtfertigung; darüber hinaus sucht es grundsätzlich eine Lebensregel aufzustellen, denn in dieser Oper sind – Weill weist darauf hin – alle Gesänge »Ausdruck der *Masse*, auch dort, wo sie vom einzelnen als dem Sprecher der Masse vorgetragen werden«.[6] (Das wird dadurch bekräftigt, daß der Refrain auch am Schluß des ersten Aktes und im Finale steht, jeweils Kollektiven der Darsteller übertragen.) Der Regieanweisung nach soll Jenny, das Lied singend, an der Bühnenrampe auf und ab gehen und es dadurch ans Publikum richten.

Das nackt ausgesprochene Lebensgesetz ist in eine Musik gepackt, die in melodischem Wohllaut und weichen Tanzrhythmen schwelgt. Der Kontrast wirkt als eine Provokation, hebt das Wort scharf ins Bewußtsein und verurteilt den kulinarischen Stil als Lüge. Der Gesang mag sich der Laszivität des Kantabile anvertrauen; gerade dadurch kommt der Protest zum Ausdruck, der, von außen aufgetragen, an Effektivität nur verlöre. Vorbildlich ist Lotte Lenyas Interpretation von 1930[7]: Sie befolgt (mit Ausnahme der freilich wichtigen, bei ihr tiefer gelegten Stelle »Der Mensch ist kein Tier«) die originale Lage und holt das Entsetzen aus der Naivität; das von Weill mit Viertel = 86 angegebene »Blues-Tempo« ist allerdings mit Viertel = 116 überzogen. Die Gesamtaufnahme der Oper[8] zieht das Tempo im Refrain (für den Weill ausdrücklich »ruhig« vorschreibt!) mit Viertel = 132 sogar noch weiter an; der Gestus wird hier dadurch beschädigt, daß Lotte Lenya eine Quarte tiefer singt und Dämonie hineinträgt.

Die Mutter

1931 erarbeiteten Günther Weisenborn und Günther Stark im Auftrag von Maxim Gorki für die Berliner Volksbühne eine Dramatisierung seines 1906/07 erschienenen Romans »Die Mutter«. In Gesprächen mit Brecht wurde Weisenborn von dessen Ansicht überzeugt, daß politische Stoffe epische Form bedingen; die »epische Fassung« der Dramatisierung ist bei Diskussionen zwischen Brecht, Weisenborn und Eisler entstanden.[1] Titel in seiner endgültigen Formulierung: »Die Mutter / Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer (Nach dem Roman Maxim Gorkis)«.[2] Als Mitarbeiter sind Eisler, Weisenborn und Slatan Dudow genannt. Die erste Aufführung fand am 13. Januar 1932 im Berliner Wallner-Theater statt als erste von vier geschlossenen Veranstaltungen für die (zum reaktionären Stammverband oppositionelle) »Junge Volksbühne«; es schlossen sich öffentliche Aufführungen im Komödienhaus am Schiffbauerdamm und im Lustspielhaus an.

Brecht folgt Gorkis Roman frei und führt die Handlung bis an die Große Sozialistische Oktoberrevolution heran. Es geht ihm darum, »gewisse Formen des politischen Kampfes zu lehren«[3]; das russische Beispiel ist dabei nur das Modell. Er verwahrt sich gegen Milieuschilderungen: Zielpunkt sind die deutschen Verhältnisse, und zwar die aktuellen. Strategie und Taktik der Revolution bilden das Thema; vor allem wird die damals scharf geführte Diskussion über Reformismus aufgegriffen.

»Die Mutter«, »im Stil der Lehrstücke geschrieben, aber Schauspieler erfordernd«[4], wandte zahlreiche epische Elemente an – zum Beispiel Texte und Bilder als Projektionen, um das Geschehen in einen historischen Rahmen zu stellen und gleichzeitig als praktikabel zu erweisen. Auch die Darstellung soll eine epische, kritische Kommentierung einschließende – und den Zuschauer darauf ansprechende – sein. Nicht zuletzt beabsichtigen die eingefügten Lieder und Chöre eine direkte Anrede als Bericht und Folgerung. Brecht

erwog sogar, kleine Chöre unters Publikum zu setzen, mit von ihm formulierten, Meinungen herausfordernden Texten als »Appell an den Praktiker im Zuschauer«.[5]

Brecht mußte feststellen, daß das Theater als bürgerliche Institution sich den von ihm angestrebten politischen Zielen versperrte; wenn seine Stücke dennoch gespielt wurden, drohte ihnen die Gefahr der Entpolitisierung und der routinierten, folgenlosen Verwertung. So wandte er sich von den herrschenden Apparaten ab und setzte das Publikum als Produzenten ein: Er schrieb für Schulen und Spielgruppen. Seine »Lehrstücke«, die auf eine alte, verschüttete Praxis zurückgehen, sind lehrhaft vor allem für die Ausführenden. Die Funktion bestimmte die Mittel, die auf Faßlichkeit, kritische Haltung, den Wechsel von Exempel und daraus abgeleiteter Folgerung zielen. Das ist auch in der »Mutter« beachtet, andererseits hier aber nur der Stil vom Lehrstück entlehnt und ein Publikum angesprochen. Die Bescheidenheit des Apparates entspricht dem Vorsatz, die (beschränkten) Aufführungsmöglichkeiten zu berücksichtigen und operativ zu wirken.

Vorbild waren namentlich die damals populären Agitproptruppen, die, nach sowjetischem Vorbild, in knapper, scharf gezielter Form Propaganda an die Massen trugen. Dabei konnte Hanns Eisler (seine von Brecht ausgewiesene Mitarbeit beschränkte sich keineswegs auf den musikalischen Part) mit praktischer Erfahrung beistehen: Schon seit November 1927 arbeitete er in der Berliner Agitproptruppe »Das Rote Sprachrohr« mit. Er begann in diesem Stil zu komponieren und gab ihm, als einstiger Schüler Arnold Schönbergs sowohl seine Kenntnis des klassischen Erbes als auch die der Avantgarde einbringend, eine neue Qualität.

Für die Berliner Aufführung der »Mutter« komponierte Eisler 1931 neun Musikstücke und bestimmte sie für eine Singstimme oder einstimmigen gemischten Chor, Trompete, Posaune, Schlagzeug und Klavier. Die auf dem Programmzettel angegebenen Titel und ihre Folge differieren allerdings zu den in Eislers überlieferter autographer Partitur[6] zusammengestellten, von ihm so genannten »Neun Balladen«.[7] Die »Neun Balladen« enthalten nicht »Lied von der Suppe« und »Schlußmusik« (= »Lob der Dialektik«?); »Über die Unzerstörbarkeit des Kommunismus« (Programmzettel) dürfte identisch sein mit »Im Gefängnis zu singen«[8]; »Lob des Revolutionärs« und »Grabrede«, in den »Balladen« verzeichnet, fehlen auf dem Programmzettel. Die Unterschiede dürften sich daraus begründen, daß Einsprüche bei der Uraufführung (der originale Text liegt nicht mehr vor) Änderungen bedingten; die schließlich 1933 in den »Versuchen« veröffentlichte Fassung hatte Konsequenzen auch für die Musik. Weitere Eingriffe für die Aufführung in New York am 19. November 1935: Ergänzungen (neu: »Der zerrissene Rock«), mehrstimmiger Chor, Instrumentalpart zwei Klaviere; von dieser Fassung ging auch eine dort am 3. Mai 1936 mit Zwischentexten veranstaltete konzertante Aufführung aus.[9] Neue Erweiterungen und Varianten weist die am 29. Mai 1949 im Österreichischen Rundfunk Wien aufgeführte sogenannte Kantatenfassung für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, gemischten Chor und zwei Klaviere auf.[10]

Als Brecht 1950 am Berliner Ensemble »Die Mutter« inszenierte (Premiere: 12. Januar 1951), stellte Eisler, auf die für die verschiedenen Versionen erfolgten Ergänzungen zurückgreifend und unter Einfügung des neuen Melodrams »Bericht vom 1. Mai«, eine Folge von dreizehn Musiknummern zusammen und richtete sie für Solostimmen, vierstimmigen gemischten Chor, Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Banjo, Schlagzeug, Klavier und Kontrabaß ein.[11] Die Neubearbeitung hatte auch ihren ideologischen Grund; das veränderte Instrumentarium – Aufnahme von Flöte und Klarinette, Austausch der Posaune durch das Horn – schuf wärmeres Timbre und regte zu allerlei Ausschmückungen an: Die neue Gesellschaftsordnung, die die Bewährung der Theorie an der Praxis erbracht hatte, forderte zu freundlicheren Tönen auf, sogar zum »be-

rechtigten Genuß am Überflüssigen«.[12]

In dem Aufsatz »Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater« (1935) schreibt Brecht zur »Mutter«-Musik: »Die Musik Eislers ist keineswegs das, was man einfach nennt. Sie ist als Musik ziemlich kompliziert, und ich kenne keine ernsthaftere als sie. Sie ermöglichte in einer bewunderungswürdigen Weise gewisse Vereinfachungen schwierigster politischer Probleme, deren Lösung für das Proletariat lebensnotwendig ist.«[13] Die Musik sollte dem Zuschauer eine »kritisch betrachtende Haltung« verleihen.[14] Auf dem Programmzettel der Uraufführung weist Eisler darauf hin, daß einige der Stücke »Fugen« sind, »gegen die in einer bestimmten, musikalisch fixierten Weise gesprochen wird«. Weiter heißt es: »Das ist auf dem Sprechtheater etwas Ungewöhnliches, mußte aber trotz aller Schwierigkeiten einmal ausprobiert werden, da der theoretische Inhalt der Brechtschen Form und ihre eigenartig freie Form der Musik andere Aufgaben zuwies als etwa ein Songtext.« Die Anwendung des fugischen Prinzips, dem in seiner Architektur sinnfällig Strenge und Gesetz eingeschrieben ist, wirkt kommentierend auf die Darlegung marxistischer Theorie ein; außerdem geben die geschichtliche Bindung und die damit geweckten Assoziationen dem Wort die (von Brecht geforderte) historische Bedeutsamkeit. Tradition verbindet sich mit einem genau bezeichneten soziologischen Ort (Intonationen des Arbeiterliedes), aber auch mit musikalischer Aktualität (Anklänge an Jazz).

38
Lob des Lernens

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentation: Trompete, Posaune, Schlagzeug, Klavier (Fassung 1931); Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Banjo, Schlagzeug, Klavier, Kontrabaß (Fassung 1950). Als Vorlage diente hier der Klavierauszug der Fassung von 1950; Artikulation, Phrasierung und Dynamik wurden für unsere Ausgabe zum Teil ergänzt im Vergleich mit der Partitur.[2] Eisler vermerkt: »Es ist zu empfehlen, dieses Lied von einer oder mehreren Frauen- oder Kinderstimmen einstimmig singen zu lassen, wenn ein genügend guter Chor nicht zur Verfügung steht.« (In diesem Falle gilt die vokale Oberstimme.)

Der Erstfassung von 1931[3] fehlt das dreitaktige imitative Vorspiel (es wurde erst mit der Kantatenfassung angefügt); die Wiederholungen der entscheidenden Zeile »Du mußt die Führung übernehmen« werden gesprochen (die erste dieser Aufforderungen auch »poco pesante«, eine englische Fassung[4] sieht an diesen Stellen ein Megaphon vor). Die Tempoangabe der Erstfassung schreibt »bequeme Viertel« (= 144–152) vor; die Kantatenfassung und die Berliner Partitur legen »Allegretto« fest, der Klavierauszug »Allegretto ma non troppo«. Die unter Aufsicht von Eisler entstandene Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch sowie Chor und Orchester des Berliner Ensembles[5] nimmt als Tempo Viertel = 128. Der Titel im Autograph der »Neun Balladen aus ›Die Mutter‹ (1931)«[6] lautet »Lob der Wissenschaft« (darunter: »Lob des Lernens«).

Brecht hat die Trennung der Begriffe »unterhaltsam« und »lehrreich« als »rein bürgerlich« bezeichnet, es sei damit »eine Degradierung des Lernens schlechthin beabsichtigt . . ., indem es nicht als Genuß vorgestellt wird. In Wirklichkeit wird natürlich der Genuß, indem er so sorgfältig von jedem Lehrwert entleert wird, degradiert.«[7] Das »Lob des Lernens« kommentiert jene Szene, in der die Mutter mit Kampfgenossen lesen lernt; es soll von »den revolutionären Arbeitern den Lernenden zugesungen« werden.[8] Der Inhalt des Lernens legt den musikalischen Gestus fest: »Dem Stück ›Lob des Lernens‹, das die Frage der Machtübernahme durch das Proletariat mit der Frage des Lernens verknüpft, gibt die Musik einen heroischen und doch natürlich heiteren Gestus.«[9] Die Absicht wirkt bis in Details der Faktur hinein; aus dem federnden Rhythmus (das »leggiero« in Takt 13 – in unserer Ausgabe nach der Partitur ergänzt –

ist obligatorisch!) ergibt sich ein fröhlicher Marsch. Konstitutive Formel ist der Anapäst, der hier Affektwert mit Symbolik verbindet; Manfred Grabs leitet ihn – im Vergleich mit semantisch konkreten Parallelstellen der »Maßnahme« – von dem Wort »Klassenkampf« ab.[10] Für Walter Benjamin ist dieses Lied eines der »Wiegenlieder des kleinen und schwachen, aber unaufhaltsam wachsenden Kommunismus«.[11]

Das »Lob des Lernens«, eines der populärsten Eislerschen Lieder, ist für den von ihm um 1930 entwickelten Agitationsstil typisch. Die Musik vollzieht die imperativische Sprachform nach und betont die Anrede »du« (in der unter Aufsicht Eislers entstandenen Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch[12] sogar durch nachträgliche Umrhythmisierung der Stelle »prüfe die Rechnung, du mußt sie bezahlen«). Im Widerspruch zu den im Vers programmierten Betonungen werden eigene Akzente gesetzt und durch eine melodisch-motivische Aufgliederung, die sich über die Verszeilen hinwegsetzt, unterschichtiger Sinn aufgedeckt.[13]

Georg Knepler hat die Regression auf überkommenes, scheinbar verbrauchtes Material untersucht, das durch veränderte Zuordnung in eine neue Qualität umschlägt und dem dadurch Ausdruck zuwächst.[14] Er hat auch aufgezeigt, wie sich semantische Bedeutung in Motivformeln verdichtet, Formeln, die sich aus dem Wort entwickeln, dann aber auch von ihm lösen und doch weiter seinen Inhalt transportieren, in wechselseitiger Durchdringung von Begriff, Ausdruck und Spiel.[15] (In dem 1950 nachkomponierten »Bericht vom 1. Mai«, der *vor* jener Szene über das »Lernen« steht, hat Eisler, ausgehend von der inzwischen erlangten Popularität des Liedes, die Zeile »Du mußt die Führung übernehmen« instrumental zitiert, im Vertrauen auf die Funktion des Motivs als eines Zeichens.)

39
Im Gefängnis zu singen

Aus: Hanns Eisler: Musik zu »Die Mutter« von Bertolt Brecht.[1] Instrumentation: Trompete, Posaune, Schlagzeug, Klavier (Fassung 1931); Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Banjo, Schlagzeug, Klavier, Kontrabaß (Fassung 1950). Als Vorlage diente hier der Klavierauszug der Fassung von 1950; für unsere Ausgabe wurden Artikulation und Phrasierung ergänzt im Vergleich mit der Partitur.[2] Die im Klavierauszug gelegentlich abweichende Phrasierung, auch Differenzen in der Dynamik wurden nicht korrigiert, die in kleinem Stich angezeigten Bläserstimmen hingegen eingezogen. Einige textliche Angleichungen erfolgten nach der Brecht-Werkausgabe[3] und der Partitur. Die dritte Strophe hat Eisler Brechts Fassung gegenüber verkürzt; um so überraschender tritt der neue Refrain ein, den auch die Musik verändert, nämlich – in Marschtempo fallend – zum Agitationsstil hin.

Der Darsteller des Pawel, des Sohns der Pelagea Wlassowa, singt das Lied nach der Gefängnisszene. Der Titel in der Bühnenfassung des Berliner Ensembles lautet: »Lied für alle, die verzagen wollen«[4], und in Brechts Texten für eine konzertante Aufführung: »Lied des eingekerkerten Sohns«.[5] Der Titel »Über die Unzerstörbarkeit des Kommunismus« auf dem Programmzettel der Uraufführung der »Mutter« dürfte, seiner Stellung zwischen »Lob des Lernens« (das ihm folgende »Lob des Revolutionärs« ist hier noch nicht verzeichnet) und »Lob der Wlassowas« nach, mit »Im Gefängnis zu singen« identisch sein.

Nach 1933 schrieb Brecht (analog zu den Neufassungen seiner »Dreigroschenoper«-Songs) eine Aktualisierung[6] – ohne sie freilich als Alternative für das Theaterstück zu empfehlen:

1
Sie haben Bücherverbrennungen und Propagandafeldzüge

Sie haben Konzentrationslager und Rasseämter
(Ihre Feuerwerke zählen wir nicht!)
Sie haben Statthalter und Staatsräte.
Die viel Geld bekommen und zu allem bereit sind.

Ja, wozu denn?
Glauben sie denn, daß sie damit Hunger und Kälte kleinkriegen?
(Ehe sie verschwinden, und das wird bald sein
Werden sie gemerkt haben, daß ihnen das alles nichts mehr nützt.)

2
Sie haben Zeitungen und Lautsprecher
Um uns zu bekämpfen und mundtot zu machen
(Ihren Staatsgerichtshof zählen wir nicht!)
Sie haben Pfaffen und Professoren
Die viel Geld bekommen und zu allem bereit sind.

Ja, wozu denn?
Müssen sie denn die Wahrheit so fürchten?
(Ehe sie verschwinden, und das wird bald sein
Werden sie gemerkt haben, daß ihnen das alles nichts mehr nützt.)

3
Sie haben Tanks und Kanonen
Maschinengewehre und Handgranaten
(Die Gummiknüppel zählen wir nicht!)
Sie haben Polizisten und SA-Leute
Die wenig Geld bekommen und zu allem bereit sind.

Ja, wozu denn?
Haben sie denn so mächtige Feinde?
(Sie glauben, da muß doch ein Halt sein
Der sie, die Stürzenden, stützt.
Eines Tages, und das wird bald sein
Werden sie sehen, daß ihnen alles nichts nützt.
Und da können sie noch so laut: »Halt!« schrein
Weil sie weder Tank noch Kanone mehr schützt.)

Die beiden Bühnenfassungen haben unterschiedliches Tempo: »Moderato / Viertel = 84« (Fassung 1931), »Langsam« (Fassung 1950). Die Fassung von 1931 weist zahlreiche Differenzierungen auf: das Hauptmotiv zu Beginn des Vorspiels (in anderer Phrasierung als 1950: durchgängig gebunden) »ritardando«, dann erst »Moderato«; der Einsatz der Strophe »rascher« (Viertel = 108); der Refrain, zur gleichen Musik wie das Vorspiel, wieder »Moderato«; Marschtempo des dritten Refrains Viertel = 138 (also ziemlich schnell). Unter Eislers Auspizien entstand eine Schallplattenaufnahme der Fassung von 1950[7] mit Ernst Busch sowie Chor und Orchester des Berliner Ensembles: Vorspiel und Refrains Viertel = 108/104, Strophen und Marschtempo Viertel = 112.

Das Motiv des Refrains, im Vorspiel instrumental vorgegeben, zitiert aus dem »Lob des Kommunismus«, und zwar die Zeile »er ist vernünftig«. Damit wird die Bedeutung, die aus dem musikalischen Gestus spricht, erhärtet: Der im Gefängnis sitzt, verzweifelt nicht vor der Gewalt, er antizipiert die Befreiung, sogar mit geheimem Frohlocken (daher das Kantabile und die rhythmische Geschmeidigkeit). Am Schluß (dritter Refrain) steht der Appell: Er schließt Anklage ein und ist militant gehärtet und doch auch vom Vorschein der befriedeten Welt überzogen.

Die Rundköpfe und die Spitzköpfe

Zur Geschichte des Stücks: 1931 gibt der Regisseur Ludwig Berger den Auftrag zu einer Bearbeitung von Shakespeares »Maß für Maß« für die Berliner Volksbühne. Brecht faßt diese Arbeit als eine Adaption auf, um Aktualität geltend zu machen: Das Messen mit zweierlei Maß soll gesellschaftlich begründet und Reformismus als untauglich hingestellt werden.[1] Die Adaption (von der nur einige Szenen ausgearbeitet sind) erweist sich dafür aber als zu eng, und Brecht schreibt ein selbständiges, eigenes Stück, das lediglich

Motive von Shakespeare entlehnt. In einem Brief stellt er die »Hauptlinie« heraus: »unhaltbare Einteilung: nach Rassen. – Haltbare: nach Klassen«.[2] Ein besonderer Handlungsstrang, ausgehend von Motiven aus Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas« und dem von Voltaire beschriebenen Justizskandal Jean Calas, weist die Überordnung der Klassenfrage nach. Schließlich wird in Gestalt der Leute der »Sichel« (»Schwarze Fahnen«), der organisierten Ausgebeuteten, die Gegenkraft zur Demagogie eingesetzt. Diese spätestens im Januar 1933 abgeschlossene Fassung wird als »Die Spitzköpfe und die Rundköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern« in Heft 8 der »Versuche« aufgenommen (damals nur bis zum Umbruch gediehen, erschien es erst 1959 im Rahmen der Neuausgabe der frühen »Versuche«).

Brecht hatte – und zwar in dokumentarischer Arbeitsweise, Gruppierungen und Gesten nach Zeitungsbildern formend – ein Zeitstück geschrieben, das die faschistische Machtübernahme vorwegnahm und einige wesentliche Antriebe dazu diskutierte. Nun hatte die Realität gesprochen und verlangte Beachtung. Gewiß sollte das Stück nicht als authentische Nachbildung der Vorgänge um 1933 gesehen werden, es will aber sehr wohl ein Modell anbieten, das zu Vergleichen herausfordert. In einem Brief wandte Brecht auf Deutschland den Namen jenes fiktiven Lima an, in dem die erste Fassung seines Stücks spielt.[3] Bei der Umarbeitung 1934 in Dänemark wird insbesondere die Figur des Statthalters Iberin (in der Erstfassung, in Anlehnung an Shakespeare, noch »Angelas«) an den Demagogen Hitler herangeführt (statt Tragik: Verbrechen) und der ökonomische Hintergrund schärfer ausgearbeitet. Der Titel der Neufassung – in Vertauschung der Namen – lautet: »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe«.

Schon 1933 hatte Brecht die erste Fassung Ernst Josef Aufricht in Paris empfohlen; 1934 suchte Eisler das Stück in Paris und London anzubringen, 1935 in New York; für Zürich war Erwin Piscator im Gespräch, der auch eine Aufführung am jüdischen Theater in Dnepropetrowsk ins Auge faßte, auch einen Film bei »Meshrabpom«; im November sollen Proben am Moskauer Realistischen Theater stattgefunden haben – alles zerschlug sich. Anscheinend sind im Frühjahr 1935 in Moskau während Brechts Aufenthalt einige Szenen gespielt worden. Nach langen, bereits 1934 angesponnenen Verhandlungen fand die Uraufführung am 4. November 1936 in Kopenhagen statt, auf dänisch und mit Auflagen der Zensur. Für den Druck der Neufassung 1938 im zweiten Band der vom Malik-Verlag herausgegebenen »Gesammelten Werke« nahm Brecht abermals einige Veränderungen vor und fügte als Gattungsbezeichnung »ein Greuelmärchen« hinzu.

Das der zweiten Fassung vorangesetzte Vorspiel mit der Einführung der Darsteller durch den Theaterdirektor betont den Charakter des Theaterstücks als eines Spiels und lenkt auf das Gleichnis. Zugleich aber kommt zum Vorschein, daß in der Wirklichkeit ein Theater arrangiert wird, mit der Absicht der Verführung. Diese Einsicht will zum Eingriff anregen; Jan Knopf bezeichnet als Konsequenz: »*... das Theater kann nicht Theater bleiben, weil die ganze Wirklichkeit ein entsetzliches (und sehr reales) Theater geworden ist.*«[4] Die Einfügung von Liedern in die Neufassung erklärt sich aus dieser Tendenz der Theatralisierung. Sie lenken auf den didaktischen Anspruch der Parabel, unterstreichen die epische Form und schaffen nicht zuletzt Platz für Unterhaltsamkeit. Denn Brecht wollte sich mit diesem Stück, genötigt, im Exil Fuß zu fassen, durchaus auf die Erwartungen des internationalen Theaters einstellen; er selber bestätigte, daß sich »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe«, »anders als die ›Mutter‹, an das ›breitere‹ Publikum« wendeten und »die reinen Unterhaltungsbedürfnisse« mehr berücksichtigten.[5]

Die Musik ist wohl faßlich und unterhaltsam – Brecht spricht von »Songmusik«[6] –, begibt sich aber nicht auf das Niveau der musikalischen Konfektion, sondern zitiert diese nur, um sie durch heitere Verzeichnung als Beschwichtigung zu entlarven. (Die Anspielun-

gen auf musikalische Aktualitäten sind wesentlich; im Vorwort zur Partitur verlangt Eisler, daß unbedingt Jazzinstrumente verwendet werden müssen!) Andererseits wird – nun unverstellt – in munterer Aggressivität der Auftrag zur Veränderung der Verhältnisse durch die Musik ausgedrückt. Brecht schreibt (im Vergleich mit Eislers Beiträgen zur »Mutter«): »Auch diese Musik ist in einem gewissen Sinne philosophisch. Auch sie vermeidet narkotische Wirkungen, hauptsächlich indem sie die Lösung musikalischer Probleme verknüpft mit dem klaren und deutlichen Herausarbeiten des politischen und philosophischen Sinnes der Gedichte.«[7] Musik als Mittel der Sozialkritik; Brecht äußert an anderer Stelle, daß alles, was mit dem Rassenproblem zusammenhängt, komisch wirken werde, ernst dagegen »das Soziale«; man sehe dies am allerbesten aus der Musik.[8]

Schon an der ersten Fassung, »Die Spitzköpfe und die Rundköpfe«, war Eisler beteiligt. Im März 1934 besuchte er Brecht in dessen dänischem Exil Skovsbostrand und ist für die Umarbeitung ausdrücklich als »Mitarbeiter« angeführt. Ab April arbeitete er an der Partitur und schloß sie im August ab. Die einzelnen Sätze reichte er stückweise an Erwin Ratz weiter, der den Klavierauszug anfertigte; offenbar war beabsichtigt, dem vom Malik-Verlag vorbereiteten Druck (der dann erst 1938 in den »Gesammelten Werken« erschien) Noten oder sogar den kompletten Klavierauszug beizugeben.[9] Nachträglich komponierte Eisler 1936 für die Kopenhagener Uraufführung das »Lied eines Freudenmädchens« (»Nannas Lied«) und das »Lied der Kupplerin«.

In Kopenhagen war die Musik, nachdem Eisler, zu einer Verkleinerung des Apparates gedrängt, eine Einrichtung für vier Instrumente abgelehnt hatte, von Otto Mortensen für zwei Klaviere bearbeitet worden; vergeblich versuchte Eisler durchzusetzen, daß wenigstens acht Tage lang die originale Instrumentierung gespielt würde, was für eine Uraufführung »wohl unerläßlich« sei.[10] Brechts Ansichten über eine Desillusionierung der Musik entsprechend waren die beiden Klaviere, »wenn sie arbeiteten, beleuchtet; ihr Mechanismus war offengelegt«.[11] In einem Brief an Brecht gibt Eisler, auf Durchsetzung seiner musikalischen Interessen bedacht, den Ratschlag: »Laßt die Schauspieler nicht zuviel sprechen bei den Liedern. Das Singen bringt die Gesten mit sich u. *erleichtert* sie.«[12] Im Vorwort zur Partitur schreibt er: »›Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‹ ist ein Schauspiel mit Musik; sie spielt eine große Rolle und geht über den Rahmen einer Bühnenmusik hinaus. Ich verlange ein ausgezeichnetes Musikerensemble und Schauspieler, die singen können.« Brecht meinte sogar bei Erwägung der Umarbeitung des Theaterstücks in einen Film, daß sich daraus »eine kleine komische Oper bzw. eine satirische Operette« ergeben würde.[13]

40
Die Ballade vom Wasserrad

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentation: Flöte, Klarinette, Trompete, Banjo, Schlagzeug, Klavier, Kontrabaß. (Ursprünglich auch Tuba; einer Anweisung auf dem Titelblatt eines Manuskripts nach gestrichen.[2]) In der Partitur sind zwei Takte Vorspiel vorangesetzt. Dynamik und Artikulation wurden in unserer Ausgabe gelegentlich nach der Partitur ergänzt, auch einige Korrekturen im Klaviersatz. Takt 11 »liebenswürdig« (zu »höflich«) ist aus der Partitur übernommen. Zu Beginn der zweiten Strophe (»ach, wir hatten viele Herren«) steht im Klavierauszug: »Tempo I«; dies wurde gestrichen, da vorher kein Wechsel angezeigt ist (auch nicht in der Partitur). Einige zusätzliche Vorschriften über Tempo und Artikulation im Klavierauszug blieben bewahrt: Takt 5 der Akzent auf »so«, Takt 86 »poco rit.« am Schluß der letzten Vorstrophe, Takt 95 (Schlußtakt) der Akzent im Gesangspart. Im Vergleich zu Brecht gibt es bei Eisler in der dritten Strophe Varianten. Zweite Zeile: »raufend« gestrichen, dritte Zeile: »nennen einander gierige Tröpfe« (statt »nennen andre gierige Tröpfe«), sechste Zeile: »zerfleischen« statt

»bekämpfen«. Die Partitur ist datiert vom 27. Juli 1934.

Bis zu seiner endgültigen Fassung durchlief Brechts Text mehrere Stadien. Eine entscheidende Veränderung, die Auswechslung des dritten Refrains gegen einen neuen, der das Bild von der Stabilität der Unterdrückung aufhebt und eine revolutionäre Sicht ausdrückt, wurde nachträglich vorgenommen, und es steht offen, ob sie auch für das Lied im Stück und nicht nur für seinen gesonderten Vortrag gilt. In den verschiedenen Ausgaben des Theaterstücks steht stets die Fassung mit identischen Refrains; für die »Gedichte«[3] wurde, der Erstveröffentlichung in den »Hundert Gedichten«[4] folgend, die Neufassung gewählt, diese aber nicht in die Gedichtbände der Werkausgabe übernommen, sondern dort für die Ballade auf die »Stücke« verwiesen. In einem Arbeitsexemplar der Ausgabe des Malik-Verlags notierte Brecht, offenbar als erste Stufe der Veränderung, diesen Refrain:

Denn dann dreht das Rad sich nicht mehr
weiter
Und das große Reiten unterbleibt
Wenn das Wasser sich dem Wasser eint und
heiter
Endlich einmal nur sich selber treibt.[5]

Die endgültige Fassung soll Brecht bei Vorbereitung der »Hundert Gedichte« (1951) gefunden haben.[6] Elisabeth Hauptmann sieht das Gedicht in dieser Form als einen selbständigen, vom Stück gelösten Text.[7]

Eisler indes hat den umgestülpten Refrain nicht nur (und zwar in der originalen Brechtschen Form) der Veröffentlichung als Einzeltitel für Gesang und Klavier in den »Liedern und Kantaten« zugrunde gelegt[8], sondern auch – hier mit einer (bei Brecht nicht nachweisbaren) textlichen Variante – später in die Bühnenmusik übernommen:

Denn dann dreht das Rad sich nicht mehr
weiter
Und das heitre Spiel, es unterbleibt
Während das befreite Wasser uns mit eigner
Kraft
die eig'ne Sach' nun weiter treibt.[9]

(Übrigens hat Eisler schon in der Grundschicht den Anspruch auf fortdauernde Gültigkeit der Unterdrückung wenigstens dadurch abgeschwächt, daß er statt »ewig treibt« in der Schlußzeile »weiter treibt« schreibt.[10])

In »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« wird die »Ballade vom Wasserrad« von der Kellnerin Nanna Callas gesungen, die Brecht als einen Typus gezeichnet hat, »der infolge doppelter Ausbeutung (als Kellnerin und Prostituierte) eine noch unentwickeltere politische Haltung als ihr Vater, der Pächter, zeigt. Ihre Einstellung ist nur scheinbar realistischer; sie ist in der Tat hoffnungslos. Die Darstellerin brachte das besonders deutlich in der ›Ballade vom Wasserrad‹ zum Ausdruck, aber auch sonst an vielen Stellen.«[11]

Das Lied steht auch in der Urfassung von »Mutter Courage und ihre Kinder«, wo es die Protagonistin in ein Gespräch über Kriege so einführt: »die armen leut zahlen die niederlagen und zahlen die siege. fürn krieg und fürn frieden werden steuern eingetrieben, ganz gleich, wer oben sitzt! wenn jetzt der kaiser wieder oben sitzt, weil der schwedenkönig hin ist, heisst das nur, dass die steuern an den kaiser gehn. habens schon einmal ein wasserrad gesehn, Sie sehens an mühlen. ich werd Ihnen ein lied vorsingen von einem solchen wasserrad, ein gleichnis, wo die grossen drin vorkommen.«[12]

Brecht knüpft an das barocke Motiv des »Rades der Fortuna« mit dem Aufstieg und Absturz der Mächtigen an – eine ihm vertraute Allegorie.[13] In der »Ballade vom Wasserrad« ist die Wiederkehr des Ewiggleichen in ihrer Dauerhaftigkeit auch durch die Verwendung von drei Zeitformen in den drei Strophen bekräftigt.[14] Die Geschehnisse werden von unten her gesehen, von denen, die nicht in die Heldenlieder eingegangen sind, die aber, zur Duldung gezwungen, den geschichtlichen Prozeß in Gang halten. Die Möglichkeit der

Auflehnung spricht nicht erst der veränderte dritte Refrain aus; schon in der zweiten Strophe heißt es: »ich meine/Daß wir keine andren Herren brauchen, sondern keine!« Überhaupt ist die Lehre der Ballade hinterhältig – eine für Brecht ohnehin typische Methode –: Was sich der Handlungsfigur verschließt, begreift der Zuschauer.[15]

Eislers Musik deckt die Subversion vollends auf, sie erzeugt »Widerstand gegen den Text«.[16] Sie gibt sich keineswegs Fatalismus hin, sondern schlägt einen geradezu frohlokkenden Ton an. Dadurch ist dem Lied die Überwindbarkeit dessen, was der Text als unabänderlich hinstellt, eingeschrieben; die Musik geht in ihrer Konzeption von dem varianten dritten Refrain aus, auch als er noch gar nicht existent war.

Um dies auszudrücken, braucht es freilich auch eine Interpretation, die den Gegensatz als gewollt begreift und nicht verwischt. Keinesfalls darf Sentimentalität aufkommen; das Tempo sei ziemlich zügig (das »Andante con moto« ist, wie angegeben, halbtaktig aufzufassen), und das Verbot, legato zu singen, verbunden mit der Forderung nach deutlicher Aussprache, muß gut beachtet werden. Die Anweisung »höflich« (aus der Partitur ergänzt durch »liebenswürdig«) gilt über die damit bezeichnete Stelle hinaus. Beim Refrain mit seinen illustrativen Anspielungen an das Wasserrad (Instrumentalpart) koste der Gesang, gegen das Wort angehend, die weichen melodischen Kurven und den tänzelnden Rhythmus mit Genuß aus. (Der Instrumentalpart trägt von sich aus durch Imitation der Melodie hier spielerische Elemente hinein.)

Hanns Eisler hat die Ballade beim VEB Deutsche Schallplatten als Vorschlag für eine anschließende Aufnahme mit Irmgard Arnold gesanglich demonstriert.[17] Entscheidend ist der Gestus, den er vorgibt: heitere Überlegenheit, Verschmitztheit, List. Die Strophen laufen in geschmeidigem Parlando ab, bestimmte Worte sind kräftig ausgestellt (durch Lautstärke und Verlangsamung), andere schnell abgetan, mit vielen abrupten Umschwüngen. Bei der Zeile »ach, der Stiefel glich dem Stiefel immer, und uns trat er« ist langes Verweilen auf dem »Ach« gefordert, wodurch die Klage fast ins Ironische distanziert und eher zur Achtung aufgerufen wird; die letzten Worte in ihrer Bedeutung fest eingehämmert. Anschließend erfolgt der Umschlag ins Schlaue, Gewitzte, mit der eher geflüsterten revolutionären Pointe (im Handexemplar des Begleitpianisten Andre Asriel steht ein ins Pianissimo führendes Diminuendo): ». . . daß wir keine andren Herren brauchen, sondern keine!« Dem dritten Refrain, der den Eingriff ins scheinbar Unveränderliche lehrt, gibt Eisler aufreizende Aggressivität (Anmerkung im Handexemplar Asriels: »lustig, ausgelassen«). Interessant zu beobachten ist, wie Irmgard Arnold das Modell auf ihre Weise verwirklicht: Sie folgt Eislers Gestus oft bis ins Detail und setzt doch die Mittel einer Sängerin ein.[18]

41
Lied von der belebenden Wirkung des Geldes

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentation: Flöte, zwei Klarinetten, Altsaxophon, Tenorsaxophon, zwei Trompeten, Posaune, Banjo, Schlagzeug, Klavier, Kontrabaß. Tempo I = Tempo III (beides Allegretto). Für unsere Ausgabe wurden einige Artikulationszeichen nach der Partitur bzw. nach Analogiestellen ergänzt. Das Ritardando bei Beginn des Schlußritornells steht nicht in der Partitur. Eine textliche Variante gibt es im dritten Refrain: »der Blick wird breiter« (Brecht), »der Blick wird weiter« (Eisler). Die Partitur ist datiert vom 4. August 1934.

In der Endfassung von »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« ist dieses Lied zu Beginn der siebenten Szene (»Palais des Vizekönigs«) plaziert. Während von Beamten der Gerichtssaal aufgebaut wird, singt der Richter (= Tenor) das Lied »zu einer leisen Musik«.[2] Bei der Kopenhagener Uraufführung war es dem Staatsrat Eskahler (später in »Missena« umbe-

nannt) übertragen[3], hier mit folgendem Arrangement: »eine Holztreppe, darauf ein blauer Teppich; eine Lüsterkrone; die Statue der Justitia, repariert, am Schluß des ›Liedes von der belebenden Wirkung des Geldes‹ vermittels Zügen herabgelassen anstelle der beschädigten Statue, die hochgezogen wurde«.[4] In einer varianten Fassung der siebenten Szene sollte das Lied von den Beamten (also offenbar chorisch) gesungen werden.

Bereits 1927 hatte Brecht in dem Gedicht »Vom Geld«[5] ironisch die Vergötzung des Geldes attackiert, angeregt offenbar durch das Studium der »ökonomisch-philosophischen Manuskripte« von Marx (der seinerseits eine Passage aus Shakespeares »Timon von Athen« auslegt).[6] Das »Lied von der belebenden Wirkung des Geldes« begeistert sich an der Allmacht, die im Gelde liegt. Die Beispiele sind so provozierend formuliert, lassen keinen Einspruch der Moral gelten, daß sie zu Widerspruch anstacheln. Im Theaterstück wird ein zusätzlicher Angriffspunkt dadurch geschaffen, daß ein Richter das Lied vorträgt und seine Bestechlichkeit offen zur Schau stellt. Schließlich wird mit der verballhornten Sentenz »Edel sei der Mensch, gut und so weiter« die bekannte Goethesche Maxime ironisiert und ein Seitenhieb auf Illusionen der Klassik geführt; Brecht fand den Ausspruch in der Lebenspraxis gründlich widerlegt und schrieb 1935, »daß die Menschen, anstatt hilfreich, edel und gut zu sein, ganz anders sind«.[7]

Spricht das Wort das Lebensgesetz der bürgerlichen Gesellschaft direkt aus, so gefällt sich die Musik in einem Stil, der sonst gerade der Beschwichtigung, Übertünchung dient. Als Anspielung auf die historische Tiefe der Fragestellung werden drei Stilarten aus drei verschiedenen Zeitläuften zitiert: die in formalistischen Sequenzen verödete Spielfreude des Barock (Ritornelle), die schmachtende Walzerseligkeit des Fin de siècle (Strophen), der auftrumpfende Schlagerton der »roaring twenties« (Refrains). Der Widerspruch zwischen Wort und Musik wirkt komisch und entlarvt: Diese delektiert sich mit gleicher Hingabe am Geld, mit der sie sonst Liebe und Glück besingt, zugleich sind die Phrasen aber so überbelichtet, daß ihre Entleertheit hervortritt. Kulinarischer Stil wird in sich fragwürdig gemacht; dies wirkt als Kritik auf den Kniefall vorm Gelde zurück.

Auch bei diesem Lied hat Eisler für eine Schallplattenaufnahme von Irmgard Arnold selbst ein Modell angeboten.[8] Die drei Stile sind scharf voneinander abgesetzt: motorische Schematik der Ritornelle (Viertel = 132); schmachtender Wiener Walzer (Viertel = ca. 104) mit genußvollem Zerdehnen und Verweilen (das begeisterte »blicket hinan: der Schornstein raucht!«, die aufdringliche Betonung des Wortes »Geld«); frecher, verschmitzter Coupletstil im Refrain (Viertel = 132). (Eisler überrascht – Vorsatz oder Texthänger? – in der Schlußstrophe mit Varianten: »so ist's auch mit allem Guten und Schönen« statt »... Guten und Großen«, »wer sich schon auf Unstaat eingestellt hat« statt »... Untat«.)

Irmgard Arnold beachtet bei ihrer Schallplattenaufnahme[9] Eislers Modell, setzt aber die ihr eigenen Mittel, auch schönen Belkanto, ein und bildet – gewiß von Eisler gutgeheißen, vielleicht sogar von ihm angeregt – einige gestische Varianten aus. So geht sie über die zweite Strophe, die Eisler sorgsam vom Wort her ausformt, in ziemlich raschem Parlando eher beiläufig hinweg und zeichnet die Bruchstelle in dem ironisch verfremdeten Goethe-Zitat »Edel sei der Mensch, gut und so weiter«, gerade dort, wo die Herabziehung zur Alltagsphrase einsetzt, durch Ritardando aus (Eisler versucht sich hier in zartem Falsett).

Die Wiederholung der apodiktischen Feststellung, mit der jeder Refrain schließt, wünschte Eisler nicht als Bekräftigung herausgestellt, sondern eher nebensächlich dahergesagt. Dazu bemerkt Gisela May: »Wie interpretierte er das? Indem er sie heraushob, aber nicht durch Lautstärke, sondern in seiner Haltung, im Ausdruck, nämlich ungeduldig, abfallend, so, als wolle er sagen: Ihr habt's ja schon gehört, nun ist's gut. Wer's noch nicht kapiert hat, lernt's nie. Außerdem steht's eh' fest; wozu noch lange drum herum reden.

Dieser Tonfall des Wegwerfens, der in der Untertreibung aber eher ein Hervorheben verursachte, ein Aufmerksammachen auf etwas Selbstverständliches, erzeugte Verfremdung in vergnüglichster und zugleich vorbildlichster Weise.«[10]

42
DAS »VIELLEICHT«-LIED

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentation: Flöte, Es-Klarinette, zwei B-Klarinetten, Altsaxophon, Tenorsaxophon, zwei Trompeten, Posaune, Banjo, Schlagzeug, Klavier. In unsere Ausgabe wurden einige Ergänzungen nach der Partitur aufgenommen: das Atemzeichen nach »die finster waren« (Takt 11), die Portato-Striche auf »sterben wir« (Takt 20) und »Licht« (Takt 28). In der Partitur ist (entgegen dem Klavierauszug, der Brecht folgt) der (wiederholte) Schlußsatz durch die Interpunktion als Fragesatz aufgefaßt. Die Partitur ist datiert vom 19. August 1934.

In der Endfassung von »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« wird dieses Lied als »Rundgesang der Pachtherren« bezeichnet; sie singen es »rauchend zurückgelehnt«.[2] »Rundgesang« bedeutet, daß sie sich darin abwechseln; eine Textfassung weist jedem der »Rauchenden« einen Vers zu.[3] Das Gedicht steht bereits in der ersten Fassung »Die Spitzköpfe und die Rundköpfe«, hier freilich noch nicht mit dem Hinweis als Gesang – als Resümee des Vizekönigs bildet es das Finale. In der Endfassung folgt auf die zweifelnde Selbstbefragung der Pachtherren nach Möglichkeiten ewiger Stabilisierung ihrer Herrschaft das revolutionäre »Sichellied« »Bauer, steh auf!«. Zur Kopenhagener Uraufführung hatte die Pächterstochter Nanna Callas das Schlußwort: Sie zitiert die Pachtherren mit den ersten fünf Zeilen ihrer Erwägungen.[4] Dies paßt aber nicht auf die Musik (es sei denn, das Lied wäre auf Verkürzung hin eingerichtet worden). Hanns Eislers autographe Partitur[5] schreibt nach dem »Vielleicht«-Lied Vorhang vor!

Schweyk im zweiten Weltkrieg

Bereits 1927 war Brecht an der Bearbeitung der »Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek für die Berliner Piscator-Bühne beteiligt gewesen. (Zu beachten ist die unterschiedliche Schreibweise: im Original »Schwejk« [»Švejk«], bei Brecht »Schweyk«.) Schon damals entwickelte er in Gesprächen mit Fritz Sternberg Vorstellungen über einen eigenen »Schweyk«.[1] Als Piscator in den dreißiger Jahren von Moskau und Paris aus eine Verfilmung betrieb, war Brecht daran gelegen, mitzuarbeiten, und er machte Vorschläge zum Exposé.[2] Die Pläne versandeten aber; auch eine von Piscator für Paris beabsichtigte Aufführung kam nicht zustande. Mitte der dreißiger Jahre ließ Piscator durch George Grosz, den Bühnenbildner seiner Berliner Inszenierung, der nach New York emigriert war, dort sondieren; aber Grosz bezweifelte, daß ein Erfolg zu holen sei.

1943 hoffte Piscator, seit fünf Jahren in New York, mit dem »Schwejk« am Broadway herauszukommen. Jetzt ergaben sich aber Konflikte mit Brecht, denn dieser hatte sich für einen »Schweyk« mit Weill (dessen Musical »Johnny Johnson« nach Paul Green 1936 bereits den Stoff anklingen läßt) liiert. Schon 1929 in Berlin hatte Weill eine »Schwejk«-Oper erwogen.[3] In New York war Weill durch Ernst Josef Aufricht, den Berliner Produzenten der »Dreigroschenoper«, auf den »Schwejk« als Sujet für ein Musical gebracht worden.[4] Als sich Brecht im Frühjahr 1943 besuchsweise in New York aufhielt, spannen sich zu Weill Kontakte an. Weill versprach, sich für eine Produktion von »Der gute Mensch von Sezuan« einzusetzen, und gewann seinerseits Brecht, den der »Schweyk« immer bewegt hatte, für sein Vorhaben. Allerdings ergaben sich bald Schwierigkeiten, denn Weill fand in Brechts Text den Musikanteil zu gering und wünschte außerdem eine Übersetzung und Inszenierung, die den amerikanischen Usancen entsprach. Der Plan wurde aufgegeben, und Brecht wandte sich um die Musik an Hanns Eisler, der schon

beiläufige Ratschläge zum Text gegeben hatte.[5] Indes hoffte Brecht noch im Februar 1944, daß Weill »wieder anbeißen« würde, da man mit seinem Namen leichter in eine Produktion komme.[6] Noch im Herbst 1947 soll er bei Weill wegen einer Bühnenmusik zu einer von Wolfgang Langhoff am Deutschen Theater Berlin geplanten Aufführung nachgefragt haben.[7]

Hanns Eisler hatte, seinen eigenen Angaben nach, drei in den »Schweyk« aufgenommene Lieder – »Das deutsche Miserere«, »Kälbermarsch« und »Das Lied vom Weib des Nazisoldaten« – schon 1942 in Hollywood komponiert[8]; bezeugt ist es freilich nur für die ersten beiden Lieder, und zwar für Anfang Juni 1943. Brecht nennt am 9. Juni in seinem Arbeitsjournal die beiden Vertonungen (und die von »In Sturmesnacht«) »sehr schön«.[9] Nachdem das Projekt mit Weill geplatzt war, suchte Brecht erneut nach Möglichkeiten einer Aufführung in den USA – Charles Laughton war vom »Schweyk« begeistert[10]; als sich dabei nichts ergab, stellte Eisler seine Musik zurück. 1956 erwog Brecht eine Aufführung am Berliner Ensemble und drängte Eisler, die Musik zu vervollständigen; acht Wochen vor seinem Tode hat Eisler sie ihm vorgespielt, und Brecht soll gesagt haben: »Das ist sehr interessant, daß du so amüsant sein kannst.«[11] Die Uraufführung von »Schweyk im zweiten Weltkrieg«, mit Eislers Musik, fand am 17. Januar 1957 in Warschau statt. Als Ergänzung komponierte Eisler für die Aufführung in Frankfurt am Main 1959 sinfonische Intermezzi und für die französische Erstaufführung in Villeurbanne-Lyon 1961 die Szenen »In den höheren Regionen«.

Eisler sagte in einem Interview: »Die Musik zum *Schweyk* ist nicht Bühnenmusik im üblichen Sinne. Sie ist weit mehr: Sie ist die wichtigste aller Musiken zu den Stücken von Brecht. Das ist fast eine kleine Oper, wohlgemerkt in dem Sinne, den Brecht diesem Begriff gab, oder, wenn Sie wollen, eine musikalische Komödie. Die Musik hat also in dem Stück auch noch andere Funktionen als die übliche Bühnenmusik. Sie wurde nach mehreren Methoden des musikalischen Ausdrucks geschrieben.«[12]

Er unterscheidet vier: die Musik der »höheren Regionen«, »deformierte Oper« mit reichlichen Wagner-Zitaten zur Charakterisierung der Nazi-Clique; die »Lieder des Volkes«, deren Musik »einfach und unmittelbar« ist – »man kann sie behalten und sofort nachpfeifen« –; Tänze – Polka, Walzer und Beseda – sowie Pantomimen; schließlich die sinfonischen Intermezzi und Zwischenaktmusiken.[13] Gegen Ende seines Lebens soll Eisler erwogen haben, aus dem »Schweyk« tatsächlich eine Oper zu machen.[14]

Brecht hat davor gewarnt, in seinem »Schweyk« zu »böhmakeln«: »die sprache des stücks unterscheidet sich wesentlich von der sprache des deutschen hašekbuchs. es sind süddeutsche elemente hineingearbeitet, und der gestus ist in mancher weise anders.«[15] Freilich hat Brecht sogar einige Lieder wörtlich aus Grete Reiners Übersetzung zitiert, auch suchte er nach tschechischen Volksliedern in englischer Übersetzung.[16] Aber das sprachliche »Milieu« ist keineswegs authentisch, und mutatis mutandis gilt das für Hanns Eislers Musik. Eisler hat zwar selbst auf den Nachklang musikalischer Erlebnisse als Soldat in der k. u. k. Armee hingewiesen[17], seine Kompositionen sind indes (trotz nachweislicher Zitate) »vom typisch Tschechischen ... sehr weit entfernt«.[18] Nun spielt ja Milieutreue in Brechts Stücken ohnehin kaum eine Rolle; wichtiger war, daß die Musik von sich aus die Überlegenheit der Unterdrückten, und zwar in heiterem Volkston, zur Geltung brachte – Eisler bezeichnet sie als »Musik der Résistance«.[19]

Die Lieder werden von zwei Klavieren begleitet und im Prager Wirtshaus »Zum Kelch«, dem Angelpunkt des Geschehens, dargeboten. Für das Interieur schreibt Brecht »ein elektrisches Klavier, das einen transparenten Oberteil hat, in dem ein Mond und die fließende Moldau aufglühen können«, vor.[20] Dabei mögen sich Jugendeindrücke eingestellt haben; Hanns Otto Münsterer beschreibt ein Orchestrion in einem Wirtshaus

in der Augsburger Jakobervorstadt: »... beim Einwurf eines Zehnpfennigstückes leuchtete zu den Klängen rührseliger Musik oben das Transparent mit einer Landschaft auf, ein Wasserfall schäumte, und über alles hinweg zogen Wolken langsam hin und her.«[21] Für Eisler seinerseits war – wie es im Frankfurter Programmheft heißt – »ein verbrauchtes, mechanisches Klavier (sprich Pianola, der Ahnherr der Juke Box)« Quelle der klanglichen Anregung; der »mechanische Charakter dieser Musik« habe auch den Stil seiner Lieder bestimmt.[22]

43
Das Lied vom Weib des Nazisoldaten

Autograph.[1] Es zeigt zu Beginn ein dreitaktiges Vorspiel, offenbar für eine Fassung mit Instrumentalensemble; in einer Kopie und ihr folgend für unsere Ausgabe wurde es gestrichen. Das Autograph enthält einige Instrumentationsangaben, auch liegt noch der Ansatz eines Arrangements für Flöte, zwei Klarinetten, Trompete, Horn, Posaune, Tuba, Gitarre, Pauken, Schlagzeug, Klavier, Kontrabaß vor.[2] Auf der Kopie des Klaviersatzes steht in der Schlußstrophe ein Vermerk auf die endgültige Einrichtung für zwei Klaviere. Für Aufführungen sollte nur die Fassung für zwei Klaviere gültig sein[3]; der Klavierpart bildet von Strophe zu Strophe mit virtuos-verrenkten Ornamenten zum hart gestampften Rhythmus Variationen aus. Die für unsere Sammlung der besseren Praktikabilität wegen ausgewählte Fassung für Gesang und Klavier mit dem beibehaltenen schlichten Strophenmodell (Ausnahme: die Schlußstrophe) hat Eisler, obwohl sie durch seine Aufzeichnung, auch durch seine Interpretation auf der Schallplatte[4], autorisiert ist, ebenso wie die anderen vereinfachten Klaviersätze der »Schweyk«-Musik nur für Studienzwecke (Theaterproben) bestimmt.[5] Aus Eislers modellhafter Interpretation wurden einige deklamatorische Verbesserungen übernommen: Umschichtungen der Betonungen und Melismen in der letzten Zeile verschiedener Strophen.

Brechts Gedicht war unter dem Titel »Und was bekam des Soldaten Weib?« 1942 in der in Mexiko herausgegebenen Zeitschrift »Neues Deutschland« erschienen.[6] Daran entspann sich eine Diskussion mit Hanns Eisler: »eisler mag das lied UND WAS BEKAM DES SOLDATEN WEIB nicht. das ›etsch‹ darin mißfiel ihm. er sagt: ›und was, wenn ich meiner mutter 1917 aus italien ein stück salami heimgeschickt hab? die generäl' nehmen sich die klaviere und teppiche, und der gemeine mann hält sich ein bissel schadlos, indem er seiner frau schuh kauft. das ist, was er vom krieg hat, wenig.‹ – es ist eine schwierige frage. ich könnte sagen, daß ich dem weib nicht essen, sondern nur kleidungsstücke habe schicken lassen, geplünderten plunder. aber das macht keinen wirklichen unterschied, sie braucht auch das. ich könnte sagen: ich hätte das gedicht nicht geschrieben, wenn der witwenschleier aus paris gekommen wäre. die frage bleibt immer: wie dem proletariat den führungsanspruch lassen und die unverantwortlichkeit zubilligen? im kopf hatte ich beim schreiben wohl: und was bekam des SA-manns weib? so wird es heißen müssen.«[7] Tatsächlich änderte Brecht den Titel in »Das Lied vom Weib des Nazisoldaten«. Das Problem beschäftigte ihn wieder, als er im April 1945 mit dem Regisseur William Dieterle Filme für die deutschen Kriegsgefangenen in den USA besprach und dabei auch eine von dem Lied ausgehende Story erwogen wurde: »es ist keine anprangerung des soldaten für plünderung. was er heimschickt, ist minimal, und es ist alles, was das volk aus dem krieg herausholen wird. das thema ist, daß der raubkrieg nicht lohnt; alle die feldzüge und schreckenstaten bringen noch nicht so viel, das weib zu kleiden, und sie nehmen ihr den mann.«[8]

Wie Brecht schreibt, hat er für dieses Lied »gut vom Volkslied gelernt«.[9] Sowohl Eisler als auch Weill und Dessau haben Vertonungen vorgelegt, die den vorgegebenen Gestus auf ihre Weise beachten. Eislers Bemerkung

über die Entstehung schon 1942 (recte: 1943) in Hollywood[10] steht nicht nur entgegen, daß Brecht im Arbeitsjournal am 9. Juni 1943 nur die beiden anderen »Schweyk«-Lieder erwähnt – auch in einem Brief an Ruth Berlau vom 18. September 1943 über Möglichkeiten, den »Schweyk« Eisler zu geben, beruft er sich nur darauf.[11]

Kurt Weill hat »Und was bekam des Soldaten Weib?« 1943 vertont, aber offenbar nicht als Ansatz zu der geplanten Musik zu »Schweyk«, sondern für eine von Ernst Josef Aufricht fürs Radio produzierte Serie über deutsche Emigranten in New York, »The Schulzes of Yorkville«.[12] Lotte Lenya sang, von Weill am Klavier begleitet; sie trat damit auch öffentlich auf (3. April 1943 New York, Hunter College), und Aufricht soll Schallplattenaufnahmen initiiert haben.[13] Weill war von der frühen Fassung ausgegangen, der die Strophe über Warschau noch fehlt und die statt der über Tripolis eine über Bukarest bringt:

Und was bekam des Soldaten Weib
aus dem südlichen Bukarest?
Aus Bukarest bekam sie das Hemd
so bunt und so fremd, ein rumänisches Hemd!
Das bekam sie aus Bukarest.[14]

Vielleicht gab die Zusammenarbeit die Anregung, das Lied in den »Schweyk« aufzunehmen; die von Brecht eingeführte Figur der Wirtin Kopecka (im Original: ein Wirt) hatte er ohnehin der Lenya zugedacht, die ihn übrigens auch durch eine Schallplatte mit Weills Chanson »Au fond de la Seine« zu seinem (lange zurückgestellten) »Lied von der Moldau« inspirierte.[15] (Lotte Lenyas Zeugnis nach soll Weill in dieser Arbeitsperiode tatsächlich auch einige »Schweyk«-Lieder komponiert haben.)

Als Demonstration für die Interpreten der Uraufführung in Warschau hat Eisler 1956 seine »Schweyk«-Musik auf Tonband aufgezeichnet, singend und Klavier spielend zugleich; einige Lieder sind auf Dokumentar-Schallplatten[16] übernommen worden. (Als Begleitinstrument benutzt er ein mit Reißzwecken auf den Filzhämmern präpariertes Klavier, was überhaupt für Aufführungen dieser Musik empfohlen sei, um eine dem elektrischen Klavier ähnliche Verfremdung zu erzeugen.) Für das angezeigte Allegretto wählt Eisler Viertel = 108; das »Ruhiger« in der letzten Strophe faßt er mit Viertel = 80 als sehr langsam auf. Die Schlußzeile führt er, entgegen dem hier durchweg vorgeschriebenen Fortissimo, stetig leiser werdend zum Piano hin. Über die oft angezeigten Triolen geht er sonderbarerweise flüchtig hinweg und löst sie in daktylischen Rhythmus auf.

Anders die Aufnahme mit Gisela May[17], die, von Eisler überwacht, ebenfalls als Modell gelten kann: Die May nimmt den Schluß wesentlich schneller, steht das Fortissimo der Schlußzeile bis zum Fine durch und hält sich ziemlich genau an die Triolen. Sie berichtet, daß Eisler ihr aufgetragen habe, sie »solle die Strophen, in denen gesagt wird, was des Soldaten Weib alles für schöne Dinge aus den eroberten Ländern bekommt, möglichst ordinär und gemein ausstellen, um den Bruch zum letzten Vers, wo sie den Witwenschleier bekommt, besonders deutlich zu machen«.[18] Sie weist auf den Unterschied hin, den der Vortrag verlangt, wenn sie das Lied als Äußerung der Wirtin Kopecka oder gelöst aus dem Stück versteht; auf dem Theater müsse sie den von Eisler geforderten Gestus zurücknehmen, da die Kopecka in der Illegalität arbeitet und mit dem Lied, ohne daß ihre Haltung erkannt werden darf, Baloun, den gefräßigen Freund des Schweyk, vor Bestechung warnt.[19]

Mutter Courage und ihre Kinder

»Mutter Courage und ihre Kinder«, eine »Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg«, schrieb Brecht 1939 kurz nach Ausbruch des zweiten Weltkriegs im schwedischen Exil, von Vorarbeiten ausgehend, die er bereits in Dänemark geleistet hatte. Seine Hauptquellen waren der Simplicianischen Schriften sieben-

tes Buch »Trutz simplex oder ausführliche und wunderseltsame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche« (1670) von Grimmelshausen und das Gedicht »Lotta Svärd« aus der Balladensammlung »Fähnrich Stahls Erzählungen« (2. Teil 1860) von Johan Ludvig Runeberg (übersetzt durch die schwedische Schauspielerin Naima Wifstrand, die für die Titelrolle vorgesehen war). Als ein früher Titel erscheint »Die finnische Niobe«[1]; später wandte sich Brecht aber gerade gegen die Auffassung als »Niobetragödie«.[2] Vielmehr sah er die beiden Frauenfiguren als Muster an, die er, nach Art seiner Gegenentwürfe, widerlegte. Seine »Courage« ist eine kleine Geschäftemacherin, die sich im Krieg gesundzustoßen hofft und doch durch ihn verelendet, ohne daß sie erkennt, nur Spielball der großen Geschäfte zu sein.

Nicht die Courage zeigt am Schluß Einsicht, wohl aber soll der Zuschauer belehrt sein. Seine Erkenntnis wird auf dialektische Weise herausgefordert. Meinungen werden kundgetan, die scheinbar Anerkennung verlangen; tatsächlich sind sie so formuliert, daß sie zu Widerspruch anstacheln. Wichtige Aufgaben fallen dabei den Liedern zu. Sie sind alle in die Handlung verstrebt, treten meist aber auch aus ihr heraus und sprechen den Zuschauer direkt an. Indes ist die Moral, die sie ihm empfehlen, fragwürdig; mit den gezeigten Handlungen und deren Folgen verglichen, entwertet sie sich. Zur Verunsicherung soll nicht zuletzt die besondere Faktur der Musik beitragen.

Schließlich ist auch das Bühnenarrangement gefordert: Um die Doppelfunktion der Lieder als Äußerung der Handlungsfigur und (kaschierten) Autorenkommentar zu verdeutlichen, soll die szenische Illusion zerstört und die Bühne zum Vortragspodium werden. Brecht erdachte sich für seine Berliner Inszenierung 1949 ein vom Schnürboden herabschwebendes »Musikemblem«, »bestehend aus Trompete, Trommel, Fahnentuch und Lampenbällen, welche aufleuchteten«.[3] Einerseits zeigt es die Unterbrechung der Handlung an, andererseits wird es durch die Handlung verändert und spiegelt die fortschreitende Verelendung wider: »Ein zartes und leichtes Ding, schön anzuschauen, auch wenn es in der neunten Szene zerschlissen und zerstört war.«[4] Brecht zufolge waren ursprünglich statt der Lampenbälle Schweinsblasen vorgesehen, »die hatten mehr mit dem Milieu zu tun«; »es sollte ausschauen wie im Kartenspiel die Schellen«.[5] Auch die Plazierung der Musiker unterstellt sich der Wirkungsabsicht: »Die Musiker waren sichtbar in einer Loge neben der Bühne untergebracht – welche Position ihre Darbietungen zu kleinen Konzerten machte, selbständigen Beiträgen an passenden Stellen des Stücks.«[6] (Hingegen fordert Dessau, offenbar auf klangliche Balance zu den Singstimmen bedacht: »Das kleine Orchester sollte immer *verdeckt* sein.«[7])

Bei der Zusammenstellung der Lieder scheint Brecht davon ausgegangen zu sein, durch Einbau bereits vorliegender Vertonungen oder nach Art der Kontrafaktur an überlieferte Melodien angepaßte Texte von Neukompositionen weitgehend unabhängig zu sein. Das »Lied vom Surabaya-Johnny« (anfangs offenbar original, dann als »Lied vom Pfeif- und Trommelhenny« parodiert, schließlich durch das »Lied vom Fraternisieren« ersetzt) und der »Salomon-Song« waren von Weill komponiert, die »Ballade vom Weib und dem Soldaten« und die »Ballade vom Wasserrad« (diese nur in der Urschicht des »Courage«-Textes, dann ausgeschieden) von Eisler. Für das »Lied der Mutter Courage« war die »Ballade von den Seeräubern« das Modell, eine für das »Reiterlied« erwogene Alternative, »Als wir kamen vor Milano«, geht auf die Melodie »Prinz Eugen, der edle Ritter« zurück. Auch das »Lied von der Bleibe« dürfte seine Vorlage haben; in einer Aufstellung bezeichnet Brecht es als »Volkslied«[8], und zur Vorbereitung der Zürcher Uraufführung soll er die Noten dazu geschickt haben.[9] Für das »Wiegenlied« hatte Helene Weigel eine Melodie im Ohr – die sie später auch an Paul Dessau vermittelte.[10] Bleibt als einziges Gedicht ohne vorgegebene Weise das »Lied

von der großen Kapitulation«!

Am 12. Februar 1940 schließt Brecht mit einem schwedischen Bühnenverlag über »Mutter Courage und ihre Kinder« ab, aber es findet sich kein Theater.[11] Von Helsinki aus, wohin er im April übersiedelt war, schreibt er am 1. August, daß sich infolge der Zeitereignisse für den Herbst in Aussicht gestellte Aufführungen in Oslo, Stockholm, Zürich und Basel zerschlagen hätten.[12] Aber das Zürcher Schauspielhaus erwog doch eine Option, was der Anlaß gewesen zu sein scheint, daß sich Brecht mit dem finnischen Komponisten Simon Parmet (1897–1969) über die Musik beriet. Er kam von einem Pasticcio der Handschriften ab und bewog Parmet zur vollständigen Neukomposition, wobei er freilich seine eigenen Vorstellungen, bis in musikalische Einzelheiten hinein, geltend machte. In seinem Arbeitsjournal notiert er am 7. Oktober: »ich möchte die nummern als mechanische einsprengseln, etwas darin von dem plötzlichen aufschallen jener butiken-apparate, in die man einen groschen wirft.«[13] Parmet fühlte sich »schwer benachteiligt«, da ihm Brecht die »Dreigroschenoper« als Vorbild aufgedrängt habe.[14] Auf den Einspruch von Bekannten, er kopiere Weill, sei er – so Brecht – nach drei Kompositionen abgesprungen, und Brechts Erklärung, es sei doch nur das »Prinzip« von ihm beizubehalten, »ein prinzip, das nicht weill gefunden hat«, half nichts.[15] Schließlich arbeitete er aber doch daran weiter und will zu Brechts voller Zufriedenheit »über zwanzig Gesangsstücke« vorgelegt haben (zweifellos eine Übertreibung, da in den Szenen – Wiederholungen schon eingeschlossen – nur etwa die Hälfte verzeichnet sind). Am 1. Februar 1941 schickte Brecht den Klavierauszug an den Basler Theaterverlag Kurt Reiss und kündigte bei definitiver Annahme des Stücks eine Instrumentierung (sieben, eventuell acht Musiker) an.[16] (Dem Arbeitsjournal vom 2. Februar nach widersprach er der von Parmet beabsichtigten »einfachen begleitung« und regte dazu an, das Orchester zu »emanzipieren«: Es sollte eigenverantwortlich zum Gesang auf der Bühne Stellung nehmen.[17]) Parmets Musik wurde indes weder in Zürich noch anderswo aufgeführt, und er will sie später (mit Ausnahme einer einzigen Nummer) vernichtet haben.[18]

Die Bühnenmusik zur Uraufführung im Zürcher Schauspielhaus am 19. April 1941 schrieb der damals dort als Hauskomponist wirkende Paul Burkhard (1911–1977)[19] für eine Besetzung – den Instrumentationsangaben nach – mit Flöte, Trompete, Akkordeon, Harmonium ad libitum, Schlagzeug, Klavier. Die Musiknummern umfassen: »Lied der Mutter Courage«, »Ballade vom Weib und dem Soldaten« (Musik: Hanns Eisler), »Das Lied von der großen Kapitulation«, »Lied des Soldaten« (= »Reiterlied«), »Das Lied vom weisen Salomon« (= »Bettellied der großen Geister«), »Uns hat eine Ros ergetzet« (= »Lied von der Bleibe«), »Wiegenlied« (Musik: anonym). Außerdem eine »Militärmusik« für Pikkoloflöte und Trommel. Brecht soll dem Regisseur Leopold Lindtberg unter anderem die Notenvorlagen, auf die er das »Lied der Mutter Courage« und das »Lied von der Bleibe« geschrieben hatte, geschickt haben.[20] Tatsächlich hat Burkhard, wie vor ihm Parmet und später Paul Dessau, im »Lied der Mutter Courage« die Melodie der »Ballade von den Seeräubern« zitiert[21]; ob auch das »Lied von der Bleibe« auf eine Vorlage zurückgeht, steht offen, da sie bisher nicht identifiziert ist. »Die Ballade vom Weib und dem Soldaten« wurde in Eislers Vertonung übernommen. Das »Wiegenlied« weist Burkhard durch drei Kreuze einem anonymen Autor zu; vielleicht versteckt sich darunter Simon Parmet, der jedenfalls bei einer Aufführung von »Mutter Courage und ihre Kinder« mit Paul Burkhards Musik in Helsinki eines der Lieder als seines erkannt, dasselbe aber auch in Paul Dessaus Musik gefunden haben will.[22] Zwischen beiden Vertonungen besteht eine gewisse, wenn auch schwache Ähnlichkeit; womöglich lag eine gemeinsame Quelle zugrunde, nämlich die (von Dessau bezeugte) Überlieferung durch Helene Weigel. In der Partitur der amerikanischen Fassung bezeichnet Dessau die Melodie als

»Volksweise«! Das »Lied vom Pfeif- und Trommelhenny« entfiel zur Zürcher Uraufführung; Brecht soll dem Regisseur Leopold Lindtberg später gesagt haben, daß er es mit Recht gestrichen habe.[23]

Simon Parmet berichtet, er wäre mit Brecht übereingekommen, daß seine »Courage«-Musik obligatorisch für alle europäischen Bühnen sein solle[24]; indes hielt sich Brecht in seiner Vereinbarung mit dem Verlag durchaus offen, andere Musiken zu sanktionieren – er sei nicht sicher, ob nicht auch Eisler eine Musik verfaßt habe.[25] (Tatsächlich gehörte Eisler, zu dem damals, da er in den USA lebte, nur lockere Verbindung bestand, zu den Adressaten von Brecht versandter hektographierter Exemplare.) 1943 lernte Brecht in New York Paul Dessau kennen und begann, mit ihm zusammenzuarbeiten; im gleichen Jahr übersiedelte Dessau, um Brecht nahe zu sein, nach Hollywood. Brecht zeigte ihm »Mutter Courage und ihre Kinder« und las die Lieder daraus vor, »ruhig, zart und ganz auf Sinn, so musikalisch, wie kaum ein Dichter wohl je vorgelesen hat«.[26] 1946 entstand Dessaus »Courage«-Musik, und zwar, wie er ausdrücklich anmerkt, »in engster Zusammenarbeit mit Brecht«.[27] Er versuchte, »Musikstücke zu erfinden, die, ausgehend vom Volkslied, das Volkslied erweitern, indem sie es durch rhythmische und harmonische Mannigfaltigkeit bereichern«.[28] Man sollte »den Eindruck haben, als hörte man altbekannte Weisen in neuer Form, ein Volksgut, dessen Eigenart mehr in seinen Charakteren liegt als in einzelnen Tonfolgen oder gar in ›landläufigen‹ Harmonien«.[29] Brecht urteilt: »Die Musik Paul Dessaus zur Courage ist nicht hauptsächlich eingängig; wie beim Bühnenbau war auch bei ihr dem Publikum etwas zu tun übriggelassen: das Ohr hatte die Stimmen und die Weise zu vereinigen. Die Kunst ist kein Schlaraffenland.«[30] Und an anderer Stelle: Die »*Dessaus*che Musik zur ›Mutter Courage‹ ist wirklich kunstvoll, solch ein Stück muß man in der edelsten asiatischen Form aufführen, dünn und wie auf Goldplatten graviert«.[31]

Die Partitur, im August 1946 in Long Beach (Kalifornien) abgeschlossen, umfaßt zwölf Musiknummern und ist Helene Weigel gewidmet. Für die Berliner Erstaufführung am 11. Januar 1949 im Deutschen Theater (Regie: Brecht / Erich Engel) fügte Dessau einige Ergänzungen an und schrieb ein spezielles Arrangement für sieben Spieler (zwei Flöten, Trompete, Gitarre, Akkordeon, Schlagzeug, Klavier). Für die Interpretation fordert er: »Im übrigen vermeide man jede opernhafte Allüre. Je leichter und eleganter der Vortrag sein wird, um so besser wird man der Musik gerecht werden.«[32] Das Klavier ist hier erstmals mit Reißzwecken auf den Filzhämmern präpariert; der cembaloähnliche, aber metallisch gehärtete Klang erinnere »an eine übergroße Gitarre«.[33] (Einen ähnlichen Effekt erzielt ein spezieller Metallvorhang.) Brecht war von Dessaus »Gitarren«- oder »Wanzen«-Klavier sehr angetan; er soll sogar – Dessau zufolge – den Anstoß dazu gegeben haben und bescheinigt im Klavierauszug gemeinsam mit dem Komponisten den Liedern bessere Wirkung durch die Präparierung.

44
Lied der Mutter Courage

Aus: Brecht · Dessau: Mutter Courage und ihre Kinder. Neun Lieder.[1] Für unsere Ausgabe wurde der Klaviersatz an die amerikanische Fassung (1949) angeglichen, die sich mit Klavier beschränkt. Die Tonart e-Moll folgt der amerikanischen Fassung (so auch in den Klavierauszügen); die Partitur der Berliner Fassung (1948) steht in es-Moll. Instrumentation: Trompete, Akkordeon, Schlagzeug, Gitarrenklavier; Maultrommel (auf der Bühne). Die Textfassung der ersten und zweiten Strophe folgt der Werkausgabe und der Bühnenfassung des Berliner Ensembles; in der Partitur bzw. im Klavierauszug gibt es verschiedene Abweichungen. (Erst in der Bühnenfassung steht die Adresse des Liedes im Plural: »Ihr Hauptleut«; in den Noten ist dies inkonsequent angeglichen.) In der Urschicht lautet

die zweite Strophe (so auch in Dessaus amerikanischem Manuskript):

dies land ist ratzekahl gefressen
der ruhm ist dein! doch wo ist 's brot?
mutter courage bringt zu essen
und wein für leibs- und geistesnot.
kanonen auf die leeren mägen
das schien schon manchen ungesund
doch sind sie satt, hab meinen segen
und führ sie in den höllenschlund![2]

Die Schlußstrophe ging ursprünglich so:

mit seinem glück, seiner gefahre
der krieg, er zieht sich etwas hin
der krieg, er dauert 300 jahre
der gmeine mann hat kein gewinn.
er hat sein rock und hat sein essen
er kriegt sein lohn vom regiment
und was's noch gibt, wer kanns ermessen?
der feldzug ist noch nicht zu end![3]

Die Abänderung in die endgültige Fassung stellt den demagogischen Schwindel mit dem kleinen Mann schärfer aus.

Gleiches gilt für die siebente Szene, in die Brecht nach der Zürcher Uraufführung, bei der er sich von der Kritik mißverstanden sah, mit wesentlichen Änderungen eingriff. Die Courage zeigt hier nunmehr »Zeichen des Wohlstands« und erscheint als »bestochen«.[4] Brecht veränderte die dritte Strophe des Liedes und setzte, um das Gemeinte deutlich auszusprechen, eine neue Halbstrophe voran:

Und geht er über deine Kräfte
Bist du beim Sieg halt nicht dabei.
Der Krieg ist nix als die Geschäfte
Und statt mit Käse ists mit Blei.[5]

Der Partitur nach beginnt die Musik hier inmitten des Liedes, mit dem zweiten Teil des Strophenmodells; beim Vortrag in durchlaufendem strophischem Zusammenhang ist dies nicht möglich. Um die wichtigen Zeilen gleichwohl zu bewahren, empfiehlt sich eine Kombination mit der vierten Strophe, wie sie Therese Giehse, die Zürcher (und 1950 Münchener) Courage, bei ihrer Schallplattenaufnahme[6] vornimmt:

Von Ulm nach Metz, von Metz nach Mähren!
Mutter Courage ist dabei!
Der Krieg wird seinen Mann ernähren
Er braucht nur Pulver zu und Blei.
Und geht er über deine Kräfte
Bist du beim Sieg halt nicht dabei.
Der Krieg ist nix als die Geschäfte
Und statt mit Käse ists mit Blei.

Die in Brechts Neufassung der Strophen in der siebenten Szene betriebene kritische Bewertung ist in einen Rahmen gestellt, der von sich aus entlarvt: Die Szenenprojektion kündigt »Mutter Courage auf der Höhe ihrer geschäftlichen Laufbahn« an; hat sie vorher den Krieg verflucht, besingt sie ihn nun als »guten Brotgeber«.[7] Therese Giehse spielte die Szene 1950 in München, »um jedes Mißverständnis zu vermeiden, betrunken torkelnd, die Flasche schwingend«.[8]

Die Bühnenfassung des Berliner Ensembles spart die dritte Strophe aus; die vierte Strophe fehlt in der Partitur (Berliner Fassung), ist aber in der Bühnenfassung (Schluß der achten Szene) berücksichtigt, hier auch mit Refrain.[9]

Offenbar um 1950 hat Brecht eine weitere, in die Zukunft zeigende, aus dem Kontext des Theaterstücks tretende Strophe (mit neuem Refrain) geschrieben:

Es kommt der Tag, da wird sich wenden
Das Blatt für uns, er ist nicht fern.
Da werden wir, das Volk, beenden
Den großen Krieg der großen Herrn.
Die Händler all mit ihren Bütteln
Und ihrem Kriegs- und Totentanz
Sie wird auf ewig von sich schütteln
Die neue Welt des g'meinen Manns.
Es wird der Tag, doch wann er wird
Hängt ab von dein- und meinem Tun
Drum wer mit uns noch nicht marschiert
Der mach sich auf die Socken nun.[10]

Für die Berliner Bühnenfassung löste Brecht

auf Helene Weigels Anregung die ersten beiden Strophen aus der ersten Szene und funktionierte sie zum Vorspiel um. Er schreibt: »Wir hatten das Lied vorgesehen als theatralisches Auftrittslied, schwungvoll und frech – wir dachten an die letzte Szene des Stücks. Aber die Weigel wünschte es als Geschäftslied, Lied der aktualen Repräsentation, und sie schlug vor, es zur Darstellung des langen Wegs in den Krieg zu benutzen.«[11] Die Regieanweisung besagt: »Die Courage und ihre kleine Familie auf dem Weg zum Kriegsschauplatz. Man hört die erste Strophe des Geschäftslieds der Courage. Dann rollt der Planwagen nach vorn. Er wird gezogen von den beiden Söhnen, und sie singen die zweite Strophe des Geschäftslieds. Auf dem Bock sitzen die stumme Kattrin, die Mundharfe spielend, und die Courage.«[12] Die Szene wurde auf der rotierenden Drehscheibe gespielt. (Statt der Maultrommel schreiben frühere Fassungen beim Auftritt der Familie mit dem »Courage«-Lied Ziehharmonika vor.)

Die letzte (fünfte) Strophe bildet das Finale: Die Courage, der der Krieg alle ihre Kinder genommen hat, spannt sich, zerlumpt, verarmt, selber vor den Marketenderwagen, während im Hintergrund ein Regiment mit Pfeifen und Trommeln vorbeizieht. Für seine Berliner Inszenierung hob Brecht die Regieanweisung »Man hört Singen von hinten«[13] auf: »Die letzte Strophe des Liedes der Courage wurde, als sie sich langsam vor ihren Wagen spannte, aus der Orchesterloge, wo die Kapelle untergebracht war, angestimmt. Es bringt kräftig noch einmal ihre unzerstörte Hoffnung, doch noch einen Schnitt zu machen im Krieg, zum Ausdruck, gewinnend an Kraft durch den Verzicht auf die Illusion, das Lied werde in der Ferne von ziehenden Heerhaufen gesungen.«[14] Daß sie, wie ursprünglich angegeben, den Refrain mitsingt, entfiel. Die Courage ist unbelehrt; um es zu betonen, wurde bei der Rotterdamer Inszenierung von Ruth Berlau 1950 der Satz »Ich muß wieder in'n Handel kommen« (in der Berliner Bühnenfassung: »Ich muß wieder ins Geschäft kommen«) eingefügt.[15] Ihr »Nehmts mich mit!« ruft die Courage in der Berliner Bühnenfassung nicht vor dem Lied aus, sondern in das Lied hinein, zwischen Strophe und Refrain.

Brecht schrieb das »Lied der Mutter Courage« nach Art des Parodieverfahrens auf seine »Ballade von den Seeräubern«; in einer frühen Szenenübersicht verweist er ausdrücklich auf dieses Modell, das seinerseits auf die französische Romanze »L'Étendard de la Pitié« zurückgehen soll.[16] Simon Parmet hatte bei seiner Musik zu »Mutter Courage« diese Weise zu beachten: »Es war eine äußerst einfache, äußerst triviale Melodie, aber sie wurde in dem Brechtschen Zusammenhang ungeheuer wirkungsvoll. Außerdem schlummerten in ihrer unkomplizierten Struktur ungeahnte Möglichkeiten für musikalische Bearbeitung und Entwicklung.«[17] Auch Paul Burkhard geht bei seiner Musik zur Zürcher Uraufführung davon aus; allerdings zitiert er nur bis zum Ende der Strophe und wählt für den Refrain eine eigene Fortführung.

Paul Dessau wurde ebenfalls auf das Modell gelenkt: »Ich war damals recht verblüfft über die Banalität dieser Melodie und auch über Brechts zwar höflichen Hinweis, daß er sie gern für sein Lied verwendet haben wollte. ›Man müßte hier stark eingreifen, um eine derartige Vorlage für ein wichtiges Lied tragbar zu machen‹, meinte ich, und Brecht stimmte mit mir überein.«[18] Seine Vorlage war, den von ihm zitierten Beispielen nach[19], nicht die von Brecht in der »Ballade von den Seeräubern« gegebene Fassung, sondern eine andere, offenbar originale Quelle (durchweg Sechsachteltakt, Wechsel zwischen e-Moll = Strophe und E-Dur = Refrain). Dessau bewahrt die Melodie, formt ihren Gestus aber gründlich um und überführt ihn ins Stampfend-Marschierende. Er zerdehnt oder verengt den erwarteten metrischen Ablauf durch Einschübe oder Elisionen und schafft Widersprüche zwischen der Melodik und den ihr eigentlich zukommenden harmonischen Funktionen.[20] Die Harmonik selbst ist dissonantisch verzerrt; auch die eingesprengten Trompetensignale (in quäkendem »con sordi-

no«) klingen nach Stellung und Gestalt deformiert. Ins Übergroße gesteigert werden diese Prozeduren im Finale; hier sind kontrapunktisch (und ziemlich gewaltsam) noch Motive aus Militärmärschen einmontiert. Beabsichtigt ist jedesmal, das Wort, das, teils zynisch, teils resigniert, den Krieg als Geschäftsquelle billigt, von der musikalischen Faktur her zu kritisieren.[21]

Helene Weigel sprach die Courage in der Berliner Inszenierung von 1949 im Dialekt, aber erst bei der Neueinstudierung 1951 wandte sie die Dialekttönung auch auf den Gesang an: »Das Lied lebte auf«.[22] Die Tempoangabe lautet in der Partitur und im Klavierauszug: Viertel = 120; die Aufnahmen mit Helene Weigel[23] und Gisela May[24] ziehen das Zeitmaß eher noch an. Eine große Differenz besteht im Finale zwischen dem Tempo der Partitur (Halbe = 84) und dem in der modellhaften, auf Schallplatten festgehaltenen Einstudierung[25] tatsächlich befolgten (Halbe = etwa 112): Offenbar sollte, im Sinne der auf Verschärfung der Kritik gerichteten Konzeption, jeglicher Wehleidigkeit – dem sich einschleichenden Mitleid – begegnet werden.

45
Lied von der grossen Kapitulation

Aus: Brecht · Dessau: Mutter Courage und ihre Kinder. Neun Lieder.[1] Partitur in es-Moll. Instrumentation: Akkordeon, Schlagzeug, Gitarrenklavier. Im Klavierauszug steht nur eine Strophe; die Anpassung der folgenden beiden Strophen und die Einfügung der (gesprochenen) Sprichwörter erfolgte nach der Partitur. Das vorgeschriebene »arpeggio« wurde im Vergleich mit der Partitur vereinheitlicht; dort ist zusätzlich bei den Schlußtakten jeder Strophe »sehr scharf gerissenes arpeggio« angezeigt. Textliche Retuschen nach der Werkausgabe, der Bühnenfassung des Berliner Ensembles und der Interpretation von Helene Weigel.[2] Einige Differenzen erklären sich daraus, daß Dessau zwar nicht von der Urschrift (Titel: »Lied vom Abwarten« mit dem Refrain »und du marschierst mit der Band, dein Instrument in der Hand«) ausging, aber von einer Zwischenfassung, und manchmal inkonsequent anglich.[3] Eine Inkonsequenz geht auch zu Lasten Brechts: Von der zweiten Strophe an sollten in den Refrain zwei Soldaten einstimmen, weshalb die Mitteilungsform dort von der zweiten Person in die dritte wechselt (»und sie marschiert . . .«); obwohl dies zur Berliner Inszenierung (und in der Druckausgabe) entfiel, blieb doch der Text derselbe.

Das »Lied von der großen Kapitulation« tarnt sich als Lehre, will aber Widerspruch herausfordern; es ist an den Zuschauer gerichtet und zugleich aus der Handlung motiviert und wirkt auf sie ein. Ein aufgebrachter Landsknecht, um eine Belohnung betrogen, will seinen Rittmeister zur Rede stellen und wird von der Courage belehrt, sich zu fügen. Als Exempel singt sie das Lied. Sie lernt damit selber; denn auch sie wollte sich beschweren und läßt nun davon ab. In seiner Berliner Neueinstudierung von 1951 hat Brecht dadurch auf die Folgen der Anpassung gewiesen, daß er den Fähnrich, der später den Befehl gibt, Kattrin, die Tochter der Courage, zu erschießen, mit diesem Soldaten identisch sein läßt. »Die Lektion der Courage und einige andere Lektionen scheinen gewirkt zu haben: Die Große Kapitulation hat diesen Menschen zu einem leeren, kalten und brutalen Offizier gemacht.«[4] Brecht schreibt über die Szene, daß sie »Erbitterung zu Beginn und Niedergeschlagenheit am Ende« verlange.[5] »Die Schlechtigkeit der Courage ist in keiner Szene größer als in dieser, wo sie den jungen Menschen die Kapitulation vor den Oberen lehrt, um sie selber durchführen zu können. Und doch zeigt das Gesicht der Weigel dabei einen Schein von Weisheit und sogar Adel, und dies ist gut. Es ist nämlich nicht die Schlechtigkeit ihrer Person so sehr als die ihrer Klasse, und sie selbst erhebt sich wenigstens dadurch darüber ein wenig, daß sie Einsicht in diese Schwäche, ja Zorn darüber zeigt.«[6] Therese Giehse gab dem Lied bei der Münchner Aufführung 1950 »eine aggressive

Wendung, indem sie beim letzten Refrain das Publikum mit einbezog – sie trat auf in der ›Stadt der Bewegung‹ und der Remilitarisierung«.[7]

Stufenweise wird das Abrücken von geplanter Auflehnung durch die Macht der Verhältnisse beschrieben; auch die eingefügten Sprichwörter sind danach ausgewählt. Kernstück ist die Sentenz am Schluß des Refrains: »Der Mensch denkt: Gott lenkt. Keine Red davon!« Durch den von Brecht statt des Kommas gesetzten Doppelpunkt – »extremster Fall« von Verfremdung durch »Verkehrung vorgeprägten Sprachgutes«[8] – ist die im Sprichwort destillierte christliche Anschauung aufgehoben. Die Feststellung wird nicht mehr als apodiktisch gültig hingestellt, wie bei der Gleichordnung; sondern der Mensch denkt, daß Gott lenke – und auch davon kann keine Rede sein. Den Doppelpunkt zu verdeutlichen, mußte Aufgabe der Musik sein; in der ersten (amerikanischen) Fassung befolgt es Dessau noch nicht und faßt das »Gott« auf schwacher Zählzeit auftaktig auf, dann aber verändert er die Stelle und hebt das Wort als Synkope heraus, zusätzlich durch einen Akzent (aus der Partitur in unsere Ausgabe übernommen) betont.

Paul Dessau schreibt über seine Komposition: »Die Musik beherrscht den Text, deutet ihn gleichsam und macht ihn durch Abgrenzungen des Melodischen sogar ›schärfer‹. Es geht so weit, daß man kleine Formen antrifft, wie zum Beispiel bei den Worten ›besondres bin‹ und ›Gewinn‹, die musikalisch gleichen Ursprungs sind. Es ist gleichgültig, ob die Umkehrung der Phrase beabsichtigt war oder sich im Prozeß der musikalischen Arbeit ergab. Auf die Reinheit des Stils kommt es an. Ich glaube, daß sie hier erreicht ist. Das vielgestaltige Lied wird von Wanzenklavier, Harmonika und Schlagzeug begleitet.«[9] Die Musik kritisiert die im Lied ausgedrückte Lehre von ihrer Faktur her. Sie bildet in sich Unstimmigkeiten aus, zum Beispiel durch dissonante Verzeichnung im Rahmen der grundsätzlichen Tonalität (besonders eklatant am Schluß des Refrains mit der entstellten Tonika und der Melodie in Nonenparallelen). So wird aufs Wort eingewirkt, und es erscheint fragwürdig. Das entspricht Brechts Auffassung: »Und unverständlich / Das Lied der Marketenderin von der Großen Kapitulation, ohne / Daß der Zorn des Stückeschreibers zum Zorn der Marketenderin geschlagen wird.«[10]

Vorbildlich ist Helene Weigels Auffassung[11], die in die Resignation einen distanzierenden Zug trägt, diese gleichsam befragt, den Zweifel mitklingen läßt. (Die den Strophen angesetzten Instrumentaltakte sind bei dieser Aufnahme nur am Schluß bewahrt.) Aggressiver, auch im Tempo straffer, zeigt sich Gisela May auf ihrer (von Dessau autorisierten) Schallplatte[12]: Sie gibt sich überlegen, frech. Für einen aus dem szenischen Zusammenhang gelösten Vortrag des Liedes empfiehlt sich ein (nach Brechts Anmerkungen zu einem Modellbuch formulierter) Vorspruch: »Bei einem Soldaten, der sich über ein erlittenes Unrecht beschweren will, stellt Mutter Courage fest, daß sein Zorn nicht groß genug ist. Um ihn zu trösten, beichtet sie in einem Lied, daß auch sie früh genug hat klein beigeben müssen.«[13]

46
Lied des Pfeifenpieter

Originale Bearbeitung für Gesang und Klavier von Paul Dessau für diese Ausgabe. Die für die Bühnenmusik eingerichtete Fassung für Gesang und Gitarre liegt bisher nur als Manuskript vor. Die synkopierten Einsätze im dritten und fünften Takt sind neue Pointen der Klavierfassung. Zwei Strophen des Textes folgen der Bühnenfassung[1] des Berliner Ensembles, die dritte Strophe wurde von der Schallplatte[2] transkribiert.

Das »Lied des Pfeifenpieter« ist erst in die Neueinstudierung am Berliner Ensemble 1951 eingefügt worden, und zwar auf Anregung Ernst Buschs, der den Koch spielte. Der Koch, Holländer, sucht bei der Courage einen Kapaun zu erstehen; Busch wollte mit dem Lied »den Beginn zarter Beziehungen

mitten im Kampf um einen billigen Preis des Kapauns andeuten«.[3] Busch habe »schon bei den ersten Proben ein ungeheuer charmantes Spiel« gezeigt; der Handel um den Kapaun sei daher verändert worden.[4] Das Loblied auf das für den »Pfeifenpieter« typische Utensil hilft, ihn zu charakterisieren; die Lagerhure Yvette münzt später ihr »Lied vom Fraternisieren« (in einer früheren Fassung – mit deutlicher Anspielung – »Lied vom Pfeif- und Trommelhenny« als Parodie des »Surabaya-Johnny«[5]) auf den Koch alias Pfeifenpieter, der so hieß, »weil er die Pfeif nicht aus dem Maul genommen hat dabei, so beiläufig wars bei ihm«.[6] Brecht hat auf die Einbindung des Liedes (das »nur Busch« singe[7]) als Teil eines Gesprächs hingewiesen, weshalb das ansonsten die »Einlagen« anzeigende Musikemblem entfiel.

Während der Emigration hielt sich Ernst Busch einige Zeit in Holland und Belgien auf und kannte sich im Holländischen gut aus. Dies nützte er für die Partie des Kochs (und speziell für dieses Lied) zur Sprachtönung – was Brechts Vorstellungen, der ohnehin Dialekt als gestisch fördernd schätzte, entgegenkam. Vom Vortrag her setzte er zusätzlich Pointen, zum Beispiel durch das kecke »au, au« in der Zeile »nimm du die Frau, nimm du das Geld« oder durch das Zerhacken des Melismas bei dem Wort »Ehemann«.

Das Lied geht auf eine originale holländische Vorlage zurück, »Niets beters dan de pyp«, die auf dem Manuskript als »Original-Shanty« bezeichnet ist.[8] (Um sich finanziell über Wasser zu halten, sang Ernst Busch in den dreißiger Jahren für Radio Hilversum Shantys.) Busch soll sich den Text auf deutsch selber bearbeitet haben[9]; es steht offen, ob Brecht überhaupt daran beteiligt war. Für die Musik nennt Dessau als Quelle eine 1536 aufgezeichnete Volksweise und ein holländisches Lied; den Wechsel zwischen Allabreve- und Dreihalbetakt vermerkt er ausdrücklich als authentisch.[10]

Der gute Mensch von Sezuan

Brecht bezeichnet als Thema des Stücks: »Tödlichkeit bürgerlicher Ethik in bürgerlichen Verhältnissen«.[1] Verhandelt wird dies als ein Experiment über die Frage, ob der Welt, um menschlich zu sein, nur Güte fehle. Das Ergebnis: Unter den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen entwertet sich Güte und potenziert nur Unmenschlichkeit. Güte zu dem einen läßt sich nur erkaufen durch Härte zum anderen: Der Konflikt nötigt zur Spaltung der Existenz, was auf der Bühne anschaulich gemacht wird durch zeitweilige Verwandlung eines »guten Menschen« in seinen »bösen Vetter« – ein »Bild der ›Entfremdung‹«.[2] Wie eine Lösung aussehen soll, läßt Brecht scheinbar offen; im Epilog appelliert er ans Nachdenken der Zuschauer. Tatsächlich aber hat er das szenische Exempel dahin geführt, daß der notwendige Eingriff einsichtig ist: nicht die individuelle Aktion, sondern grundsätzlicher Umbau der Gesellschaft.

In einer Vorbemerkung zur Veröffentlichung in seinen »Versuchen« (1953) schreibt Brecht, daß die Provinz Sezuan der Fabel »für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden«; heute gehöre sie nicht mehr zu diesen Orten.[3] Als Gattung hat Brecht ausdrücklich »Parabelstück« angegeben; die Ansiedlung in örtlicher Ferne sollte nur um so schärfer die europäischen Verhältnisse treffen. Gleichwohl gibt es chinesische Quellen in Fülle; die chinesische Philosophie bestätigte sogar den Marxismus.[4] Nur kommt es keineswegs aufs Milieu an, es sollte höchstens als Folie erscheinen – womit auch der Musik der Weg gewiesen ist.

Die Entstehungsgeschichte des Parabelstücks geht bis in die mittzwanziger Jahre zurück. Ein 1930 in Berlin fixierter Entwurf »Die Ware Liebe« ordnet sich in eine Gruppe von Arbeiten über das Thema »Güte« ein. Geplant war ein »Kurzstück« von eineinviertel bis eineinhalb Stunden Dauer.[5] Erst im März 1939 begann sich Brecht wieder damit zu beschäftigen; der Abschluß zog sich, mit Unterbrechungen und vielen Überarbeitun-

gen, bis in den Januar 1941 hin. Die Uraufführung fand am 4. Februar 1943 am Zürcher Schauspielhaus statt mit einer Musik von Huldreich Georg Früh.

Am 15. März 1939 schreibt Brecht, daß er sich den alten Entwurf hervorgezogen habe, weil er »dabei die epische technik entwickeln und so endlich wieder auf den standard kommen«[6] könne. Mit seiner Anlage als Experiment über menschliches Verhalten knüpft »Der gute Mensch von Sezuan« an die Lehrstücke an (ohne freilich, als ein »Schaustück«, deren besondere Pädagogik zu teilen) und ist ein Musterbeispiel für das intendierte »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«.[7] Die »Versuchsreihen« werden als szenisches »Spiel« geboten, oft nochmals in sich gebrochen als »Spiel im Spiel«; bei der Herausstellung dieser Struktur fallen der Musik wichtige Aufgaben zu.

Am 25. Januar 1942 notiert Brecht: »da das stück sehr lang ist, will ich es noch mit poetischem versehen, einigen versen und liedern. es mag leichter und kurzweiliger werden dadurch, wenn es schon nicht kürzer werden kann.«[8] Schon am Tag darauf verzeichnet er die Beendigung der Lieder.[9] Über die ihnen zugestandene Funktion der Unterhaltung hinaus sind die »Sezuan«-Lieder Parabeln innerhalb der Parabel und schaffen dem »Spiel« einen weiteren Hintergrund. In ihnen teilt sich – kaschiert und auf dialektische Einwirkung ausgehend – der Autor mit; sie erwachsen aus der Handlung, überschreiten aber, exemplarisch formuliert, bei weitem die Einsicht der Figuren. Andererseits muß der Lehre, die sie vermitteln, mißtraut werden; denn der Autor spricht mit Verstellung, legt Meinungen daraufhin an, daß sie widerlegt werden. So ist die Resignation, ein Grundthema der Lieder, nicht etwa Brechts Ansicht; sogar die Personen im Stück gehen dagegen an, indem sie sich, um hochzukommen, gegenseitig anfallen, und auch das Publikum soll ja keineswegs resignieren, sondern den Ansatz zur Änderung der Verhältnisse, freilich einer vernünftigen, finden. Werden die Lieder aus dem Stück gelöst, wirkt die Lehre absolut und mithin mißverständlich; deshalb sollte ein Kommentar in den Zusammenhang einführen.

Eine besondere Eigenart sind die vielen kleinen, direkt ans Publikum gerichteten Adressen, deren Mitteilungsform als Durchbrechung des Spiels nicht nur durch ihre Versifizierung, sondern auch durch Musik betont werden sollte. Paul Dessau schreibt, daß er hier zum ersten Male »lyrische Passagen, die man sonst allgemein spricht«, komponiert habe, und sieht diese Art des Musizierens für die Bühne »durch die musikalische Festlegung und die zeitweilige Tonangabe« als Vorstudie zu seiner »Kreidekreis«-Musik an.[10]

Als es 1943 in New York zu erneuten Kontakten mit Kurt Weill kam, brachte Brecht auch das »Sezuanstück« ins Gespräch; in seinem Arbeitsjournal vermerkt er, daß er darüber mit Weill »als halbe oper« abgeschlossen habe.[11] Aber das Projekt kam nicht zustande, und Brecht wandte sich an Paul Dessau, der 1947/48 in Hollywood die Bühnenmusik komponierte. Sie wurde erstmals im Herbst 1948 zu einer Inszenierung von »Der gute Mensch von Sezuan« am Hamline University Theatre in St. Paul (Minnesota) unter Leitung von Dimitri Mitropoulos aufgeführt. Für die Premiere am 16. März 1948 hatte John G. Flittie eine Musik geschrieben: als der Übersetzer Eric Bentley im Sommer von Paul Dessaus Vertonung erfuhr, paßte er sie, gemeinsam mit dem Komponisten, seiner Übertragung an.

In den Aufführungshinweisen fordert Dessau eine sichtbare Plazierung der kleinen Kapelle, »am besten auf der Hinterbühne auf einem hohen Podest«[12] – auch von dieser Seite her die Desillusionierung bei den Musiknummern betonend. Transpositionen sind freigestellt; die Metronomangaben wie auch alle anderen Bezeichnungen seien »relativ« und veränderten sich »nach Ort, Zeit und Mensch«.[13]

47
Das Lied vom Rauch

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug.[2] Instrumentation: Flöte, Gitarre, Gitarrenklavier. Die Metronomangabe in der Partitur lautet: Viertel = 76/80. Die Phrasierung ist dort meist freigestellt. Die Zeilen »heute weiß ich, keine Klugheit reichte je, zu füllen eines armen Mannes Magen« sind bei Dessau durch Versetzung des Kommas syntaktisch verschoben: »heute weiß ich, keine Klugheit reichte, je zu füllen eines armen Mannes Magen«. In einer frühen Fassung der Szene lautet der Titel auch »Lied der verarmten Familie«.[3]

Brecht beendete das Lied in Zusammenarbeit mit Margarete Steffin am 26. Januar 1941. Er ging dabei auf den um 1920 entstandenen »Gesang aus der Opiumhöhle« zurück, mit dem Refrain:

Darum sag ich: laß es!
Rauch den schwarzen Rauch
Der in kältre Himmel geht. Ach, sieh ihm
Nach: so gehst du auch.[4]

Das Bild vom Rauch, Nietzsches Gedicht »Vereinsamt« entlehnt[5], ist metaphorisch aufgefaßt und meint Vergänglichkeit, Hinfälligkeit. In Form eines Rollengedichts sind die drei Strophen auf drei Personen verteilt; die These, daß ein Eingriff ins Leben, welcherart immer, nichts nützt, wird an drei Generationen – dem Großvater, dem Mann, der Nichte (im »Gesang aus der Opiumhöhle« in umgekehrter Folge) – bewiesen. (Vielleicht regte das zitierte Lied auch zu einer von Brecht erwogenen Variante der Fabel mit Opium als zynisch eingesetztem Handelsobjekt an.[6]) Das »Lied vom Rauch« ist auch als eine Alternative für das Finale angeboten, hier rein instrumental mit dem »Terzett der entschwindenden Götter auf der Wolke« (zur Musik gesprochen): Auch sie resignieren vor den Konflikten dieser Welt, verschließen dem Hilferuf des »guten Menschen«, der Güte mit Härte erkaufen muß, ihr Ohr und preisen ihn in nichtssagender Phrase. Das Zitat des Liedes ruft seinen resignativen Inhalt in Erinnerung; aber das instrumentale Gewand (vollgriffige Klavierakkorde, rauschende Harfenarpeggien, Glockenspiel) hat sich dahin verändert, daß die Absicht einer Übertünchung (»sweet music«) hervortritt. Freilich will die Tünche nicht recht decken; die Resignation lugt aus der Verklärung hervor und geißelt diese als Lüge. Die Ausstellung des Mißlingens ist wichtig: Das Publikum darf nicht besänftigt werden, sondern muß, von den Konflikten umstellt, nun selbst nach Lösungen suchen.

Dessau merkt an, daß das »Lied vom Rauch« »in verhaltenem Tone«[7] vorzutragen sei. Jedenfalls sollte nicht Verzweiflung ausgedrückt werden, die vom Hörer Mitleid erwartet; eher sollten Fragen anklingen, als würden die geäußerten Ansichten beargwöhnt – damit beim Zuhörer produktiver Zweifel als Ansatz zur Veränderung geweckt wird.

48
Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Klarinette, Schlagzeug, Gitarrenklavier. Die zweite und dritte Strophe wurden nach der Partitur ausgeschrieben (Anpassung des Textes infolge varianter Silbenmenge). Artikulation, Phrasierung und Dynamik folgen der Partitur, wurden zum Teil auch nach Analogiestellen ergänzt; was der Klavierauszug zusätzlich an Zeichen enthält, blieb bewahrt. Die Tempoangaben entsprechen der Partitur.

Das Lied ist aus der Handlung motiviert: Der Flieger Sun singt es, auf den Vetter seiner Braut wartend, den Hochzeitsgästen vor. Da Braut und Vetter eine und dieselbe Person sind – Ausdruck des in gut und böse gespaltenen Menschen –, wartet er vergeblich. Das Dahinschwinden seiner Hoffnung faßt er in eine Parabel, die durch die Verallgemeinerung das Publikum herausfordert. Freilich soll die Schwarzmalerei nicht eigene Neigungen zur Resignation bestätigen, sondern in Frage stel-

len – dahin zu führen ist nicht zuletzt Aufgabe der Musik.

Die Vertonung des Textes in flüssigem Coupletstil wirkt provokant. Die Entlehnungen aus der Unterhaltungsbranche in Verbindung mit dem resignativen Text bezeichnen diese als Lügenfabrik; die Beschönigung durch künstlerischen Überbau wird angegriffen. Andererseits wird dadurch ebenso der Text fragwürdig. Kritik ist auch in die Musik selbst gelegt: durch nackte Ausstellung trivialer Formeln und ihre Verzerrung zur Grimasse.

Dies muß sich auch an der Interpretation zeigen. In Benno Bessons Inszenierung am Berliner Ensemble (1957) trug Ekkehard Schall das Lied als Operettennummer vor. Er zog zu Beginn jeder Strophe seine Lippen zu einem gequälten Keep-smiling zurecht: Optimismus als Heuchelei. Beim Refrain, der die Enttäuschung aller Hoffnungen verkündet, wurde die heitere Maske schlagartig abgestreift. Gleichwohl blieb die gestische Parodie gewahrt: Schall schlitterte in grotesk-primitiven Tanzschritten, wie auf der Operettenschmiere, über die Bühne. Er bot das alles auf in sich gebrochene, leise Weise. Dessau schreibt über das Lied: »Die Enttäuschung und Ironie vertragen keinen lauten Ton.«[2]

49
Lied vom achten Elefanten

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Klarinette, Trompete, Schlagzeug, Gitarrenklavier. Die zweite, dritte und vierte Strophe wurden nach der Partitur ausgeschrieben (Anpassung des Textes infolge varianter Silbenmenge). Artikulation und Dynamik wurden nach der Partitur ergänzt; was der Klavierauszug zusätzlich an Zeichen enthält, blieb bewahrt. In der Partitur ist die Dynamik beim Einsatz der vier Strophen im Sinne einer Steigerung modifiziert: pianissimo (1) – piano (2) – mezzopiano (3) – mezzoforte (4). Die Tempoangabe beim Refrain »nicht eilen« enthält nur der Klavierauszug. In der Partitur ist angemerkt: »alle sf genauestens beachten«. Die Partitur verzeichnet als instrumentales Nachspiel nach einem sechzehntaktigen Schlagzeugbreak (ad libitum) eine verjazzte Variante des Liedes.[2]

Mit anderen Liedern hat Brecht das »Lied vom achten Elefanten« am 26. Januar 1941 nachträglich in den »Guten Menschen von Sezuan« eingefügt.[3] Das Lied ist Teil einer Szene, die filmische Techniken ins Theater holt: Als Rückblende werden Geschehnisse dargestellt und kommentiert, wobei die Erzählerin sowohl der berichteten Zeit als auch der gespielten Zeit angehört und die Bühne den Ort des Berichts und den Ort des Spiels zugleich zeigt.[4]

Von den Erfahrungen mit gefangenen Elefanten, die quasi als Aufseher ein Leittier erhalten, hatte Brecht bei Kipling gelesen.[5] Hier nun spiegelt er damit in Form der Tierparabel Praktiken kapitalistischer Ausbeutung. Der Flieger Yang Sun ist zum Vorarbeiter in einer Tabakfabrik avanciert. Früher selber geschunden, wird er nun zum Schinder, und zwar zu einem besonders scharfen. Das »Lied vom achten Elefanten« ist auf ihn gemünzt; einer der Arbeiter stimmt es an, die anderen fallen in den Refrain ein. Yang Sun überhört, seiner Position sicher, den Angriff; er macht sich das Lied sogar für die Produktivität zunutze, indem er es zur Rationalisierung umfunktioniert, lachend den Refrain der dritten Strophe mitsingt und in der letzten das Tempo (das des Liedes und das der Arbeiter) durch In-die-Hände-Klatschen anzieht. Der Jazz im Nachspiel – karikierter Dixieland – erhitzt die Antreiberei zu einem wahren Taumel; hier wird Kritik an der Verfälschung dieser Musik angesetzt, an der Manipulation von Lebensfreude zu demagogisch geschürter Ekstase.

René Leibowitz gegenüber hat Dessau erklärt, daß ihm Brecht den beabsichtigten Gestus der Musik durch plastische Demonstration dargestellt habe.[6] Der Vortrag soll »robust« sein.[7]

Herr Puntila und sein Knecht Matti

Die gesellschaftlichen Antagonismen sind auf widerspruchsvolle Weise in das Verhältnis zwischen Ausbeuter und Lohnabhängigem gelegt. Der Ausbeuter opponiert unter Alkoholgenuß gegen sich selbst als brutalen Despoten; von Sinnen, gibt er sich menschlich, bei klarem Kopfe geht er mit verdoppelter Härte vor. Die demonstrierte Persönlichkeitsspaltung hebt die Klassenschranke nicht auf – für einen Entwurf wählte Brecht den Titel »Die zwei Seelen des Herrn Puntila oder Der Regen fällt immer nach unten« –, sie läßt, im Gegenteil, durch die Verfremdung der Person ihre Klassenposition um so schärfer hervortreten. Freilich ist diese auch durch den (in den späteren Titel aufgenommenen) Gegenspieler bezeichnet, einen Proletarier, der die Anbiederungen, gerade in ihrer Gefährlichkeit, durchschaut.

»Herr Puntila und sein Knecht Matti«, von Brecht als »Volksstück« bezeichnet, entstand »nach den Erzählungen und einem Stückentwurf von Hella Wuolijoki«.[1] Die finnische Schriftstellerin hatte Brecht 1940 auf ihrem Gut Marlebäk in Kausala aufgenommen. Über einen wahren Vorfall mit ihrem zechfreudigen Vetter Roope hatte Hella Wuolijoki – ihn als »Punttila« maskierend – die Kurzgeschichte »Ein finnischer Bacchus« (1927/28) geschrieben.[2] Um 1934 legte sie eine Komödie über das Thema vor, später – offenbar 1937 – auch ein Filmskript.[3] Es kam jedoch weder zu einer Aufführung noch zur Verfilmung: Die (wiewohl milde) Gesellschaftskritik versperrte den Weg. Als Hella Wuolijoki Brecht den Stoff erzählte, war er davon begeistert; allerdings beanstandete er die verschwommen dargestellten Klassenverhältnisse und befand den klassischen dramatischen Aufbau – gerade um hier konkretisieren zu können – als hinderlich. Für sein Volksstück »Herr Puntila und sein Knecht Matti« wird der Gegensatz zwischen Herr und Knecht (entwickelt nach Hegels Modell) entscheidend[4], und der Handlung ist, bis ins Detail hinein, Erzählhaltung aufgeprägt.[5]

Äußerer Anlaß der Bearbeitung war ein Wettbewerb um ein finnisches Volksstück; Hella Wuolijoki übersetzte Brechts Text, mit ihm als Autorin zeichnend – doch gingen sie leer aus. Für die Uraufführung am 5. Juni 1948 im Schauspielhaus Zürich nahm Brecht einige Veränderungen vor und zeichnete für das Stück in eigener Verantwortung. Weitere Varianten gibt es in der Berliner Inszenierung vom 12. November 1949, der ersten Premiere des neugegründeten »Berliner Ensembles«. 1955 drehte die Wien-Film einen »Puntila«-Film, an dem Brecht beratend mitwirkte, ohne seine Vorstellungen – die Behauptung von Gesellschaftskritik gegenüber der »verfeinerten Salonkomödie«[6] – durchsetzen zu können.

In »Herr Puntila und sein Knecht Matti« hat Brecht nur wenige Lieder aufgenommen, und auch diese erst in einem späteren Arbeitsstadium. Das »Puntilalied« entstand 1949 für die Berliner Inszenierung. Zwischen die einzelnen Bilder gesetzt und von der Köchin Laina gesungen, kommentiert es die Geschehnisse aus der Perspektive der Bediensteten und schafft epische Distanz. Die Musik komponierte Paul Dessau. Hanns Eisler, der sich 1943 »enthusiasmiert« über das Volksstück geäußert hatte[7], schrieb eine Musik zum »Puntila«-Film.

50
Das Lied vom Förster und der schönen Gräfin

Originale Bearbeitung für Gesang und Klavier von Paul Dessau vom August 1977 für diese Ausgabe. Die Fassung der Bühnenmusik ist für Gesang und Akkordeon eingerichtet.[1] Die Phrasierung des Laufes Takt 16/17 weicht von der Bühnenmusik ab. Die sich zu einer Dissonanz faltende Finalis – ein im Rahmen der einfachen tonalen Verhältnisse schroffer Verfremdungseffekt, der den Schluß gleichsam öffnet – ist ein Zusatz der Klavierfassung.

In der »Anmerkung zur Musik« heißt es:

»Die ›Ballade vom Förster und der schönen Gräfin‹ wurde auf die Melodie einer alten schottischen Ballade geschrieben.«[2] Vorlage war die Seeräuberballade »Henry Martin«; die Formulierung läßt vermuten, daß Brecht nach Art seiner zahlreichen Kontrafakturen zur überlieferten Weise den neuen Text gab. Eine Aufzeichnung der Melodie in Dessaus Handschrift[3] auf flüchtig von der Hand gezogenen Linien im Sechsachteltakt (zum Teil punktierter Rhythmus, verbesserte Schlußformel) legt nahe, daß sie Brechts Gesang abgehört ist. Titel auf einem Typoskript: »Lied des roten Surkkala«.[4]

Als Parabel, mit der Pointe der Tierparabel in der Schlußstrophe, warnt die »Ballade vom Förster und der schönen Gräfin« die Abhängigen vor der Anbiederung ihrer Herren. Das Lied klingt aus dem Hintergrund, vom Teich her, wo sich das Gesinde auf dem Tanzplatz vergnügt, gesungen – und damit in seiner Kritik scharf gerichtet – vom »roten Surkkala«. Es motiviert sich aus der vorangegangenen Szene mit der geplatzten Standeshochzeit und dem Geplänkel zwischen der Tochter des Dienstherrn und seinem Knecht. Aber es weist über eine Liebesaffäre hinaus, und der Gutsbesitzer Puntila resümiert am Schluß der Szene richtig: »Das geht auf mich. Solche Lieder schmerzen mich tief.«

Ursprünglich hatte Brecht für diese Stelle – und in gleicher Tendenz – das Lied »Der Wolf ist zum Huhn gekommen« erwogen, das nicht auf eine Tierparabel *hinführt*, sondern von ihr *ausgeht*:

Der Wolf ist zum Huhn gekommen
Hat gesagt: wir müssen uns kennen lernen
Kennen lernen, schätzen lernen.
Das Huhn hat's gut aufgenommen
Das Huhn ist mit dem Wolf gekommen:
Das ist, weil da Federn im Feld sind.
Oh, oh.[5]

Paul Dessau hat das »Lied vom Förster und der schönen Gräfin« auch in seine Oper »Puntila« übernommen, hier die Kritik quasi mitkomponierend, indem er den schlichten Akkordeonsatz in das zwölftönige Bezugsfeld des paraphrasierenden Orchesters stellt.

Auf einer Schallplattenaufnahme[6] unter Leitung von Paul Dessau mit dem Ensemble von Brechts Berliner Inszenierung (1949) singt Friedrich Gnaß, der Darsteller des »roten Surkkala«. Mit Viertel = etwa 132 wird ziemlich langsames Tempo genommen, der Lauf im Akkordeon durch großes Ritardando genußvoll ausgekostet und der Schluß jedesmal bedächtig, nachdrücklich, mit erheblicher Verbreiterung (Viertel = 112), deklamiert. Keine Wehleidigkeit, sondern Überlegenheit! Ähnlich im Gestus, nur eher ins Fragende gewendet, zeigt sich die Interpretation von Gisela May; ihre ebenfalls durch Leitung des Komponisten autorisierte Aufnahme[7] schlägt mit Viertel = etwa 160 wesentlich schnelleres Tempo an, befolgt aber in der Relation genauso das große Ritardando und die Verbreiterung.

Mann ist Mann

Bereits im August 1918 beschäftigte sich Brecht mit dem Grundthema von »Mann ist Mann«: der Verwandlung eines Mannes in einen anderen Mann. Er plante ein Theaterstück »Galgei« (auch unter den Titeln »Der dicke Mann auf der Schiffsschaukel« und »Klamauk«); um 1920 ist in dem Gedicht »Das war der Bürger Galgei« das Thema der Persönlichkeitswandlung exemplarisch formuliert. »Galgei« sollte im augsburgischen Milieu spielen; nachdem Brecht 1924 nach Berlin übersiedelt war, nahm er sich das Stück erneut vor und versetzte es unter reichlichem Einfluß von Kipling-Lektüre (die durch die im Englischen bewanderte Elisabeth Hauptmann Auftrieb erhalten hatte) in ein imaginäres Indien. Schließlich wurde auch der neue Titel »Mann ist Mann« gewählt – eine Sentenz, die schon in »Baal« erscheint. Die Abfolge der verschiedenen Fassungen verläuft keineswegs geradlinig, vielmehr wird manchmal auch auf eine vorangegangene Schicht

zurückgegriffen. Darin spiegelt sich nicht nur ein komplizierter Prozeß der Formfindung – in »Mann ist Mann« verwirklicht sich das »epische« Theater, mit Konsequenzen auch für die nunmehr offen als Kommentar eingesetzte Musik –, sondern dies entspricht auch dem Zuwachs an soziologischen Einsichten sowie objektiv der Veränderung der gesellschaftlichen Lage.

Die Absage an den Individualismus, die Wendung zum Kollektiv faßte Brecht als positiv auf. Er zeigt, wie der einzelne in der Menge wächst. Dem Rollenbuch der Berliner Aufführung 1927 ist eine nach Fallen des Vorhangs an die Zuschauer gerichtete Ansprache der Kantinenwirtin Witwe Begbick beigefügt, die mit den Worten schließt: »Mann ist Mann. Aber der ›neue‹ Mann ist der bessere Mann.«[1] Daß das Kollektiv hier eine Kolonialarmee ist, verdeutlicht, daß der Vorgang seine zwei Seiten hat und ins Gefährliche umschlagen kann. Allerdings war Brecht zeitweilig auch unsicher, ob er dem Thema eine negative Wendung abverlangen sollte; so ließ er in seiner Berliner Inszenierung von 1931 die beiden letzten Szenen, die zeigen, wie ein einst friedfertiger Mann zur menschlichen Kampfmaschine umfunktioniert wird, weg. Später nahm er sie indes wieder auf und wollte die Kritik betont wissen. So schrieb er 1954 in dem Vorwort »Bei Durchsicht meiner ersten Stücke«: »Das Problem des Stückes ist das falsche, schlechte Kollektiv (der ›Bande‹) und seine Verführungskraft, jenes Kollektiv, das in diesen Jahren Hitler und seine Geldgeber rekrutierten, das unbestimmte Verlangen der Kleinbürger nach dem geschichtlich reifen, echten sozialen Kollektiv der Arbeiter ausbeutend.«[2] Gewiß unterließ Brecht eine textliche Aktualisierung, die für die Regie aber durchaus berechtigt wäre: 1936 regte er einen Bezug der Parabel aufs faschistische Deutschland an[3], und 1954, kurz nach dem Korea-Krieg, beschied er eine Anfrage, daß »Mann ist Mann« auch dort spielen könne.[4] Einem Gedichtfragment »Die Turksib« und einigen kursorischen Anmerkungen nach erwog Brecht um 1930 – offenbar unter Einfluß des damals in Berlin aufgeführten gleichnamigen sowjetischen Films – auch eine »positive« Aktualisierung mit dem Schauplatz in der UdSSR.[5]

Bei der Uraufführung, die am 25. September 1926 in Darmstadt (am gleichen Tag in Düsseldorf) stattfand, war an etlichen Stellen Jazz eingelegt – szenisch motiviert: Die in dieser Fassung der Kantinenwirtin Begbick beigegebenen drei Töchter formieren sich zu einer »Band«. Den »Mann-ist-Mann-Song« hatte Brecht, assistiert offenbar von Elisabeth Hauptmann, selber komponiert[6]; in einem wahrscheinlich von Edmund Meisel angefertigten Klaviersatz ist er der Buchausgabe von 1927 beigefügt. Für das am 18. März 1927 ausgestrahlte Sendespiel schrieb Meisel eine Musik, die den »Mann-ist-Mann-Song« verarbeitet. Auch bei der Inszenierung des Stücks am 30. April 1927 in Gera ist er als Komponist angezeigt und dürfte dabei auf das Sendespiel zurückgegriffen haben.

Edmund Meisels Vertonungen verbinden sich auch mit der Berliner Erstaufführung von »Mann ist Mann« am 31. Dezember 1927 in der Volksbühne. In einem »Song-Verzeichnis«[7] sind der »Song der Witwe Begbick« (mit allen drei Strophen), der »Kanonen-Song« (nur mit dem Refrain »Soldaten wohnen . . .«), der »Mann-ist-Mann-Song« (nur mit seiner ersten Strophe) und ein »Schluß-Song« (»Kanonen und Tanks und Elefanten, das steht hier und will durch . . .«) abgedruckt. Offenbar war Brecht mit Meisels Songs (die verlorengegangen sind) nicht recht zufrieden; einem Brief vom Sommer 1930 nach hat er versucht, Hanns Eisler für eine Musik zu »Mann ist Mann« zu gewinnen.[8]

Für die Aufführung am 6. Februar 1931 im Berliner Staatstheater hielt er sich aber an Kurt Weill, der sich seinerzeit publizistisch für das Sendespiel eingesetzt hatte (und dadurch wahrscheinlich überhaupt mit Brecht bekannt geworden war). Es entsteht wieder eine neue Fassung: Der »Mann-ist-Mann-Song« ist völlig ausgeschieden und im Montageakt (Verwandlung des Protagonisten) durch das neue »Lied vom Fluß der Dinge« ersetzt.

Im Rollenbuch von Helene Weigel[9] sind dazu am entsprechenden Ort Tonzeichen, nur relativ der Höhe nach geordnet, sowie Tonbuchstaben angegeben. Die erste Strophe liegt als reguläre melodische Aufzeichnung in der Handschrift von Kurt Weill bei[10] – offenbar eine Transkription von Brechts melodischen Vorstellungen. Nach den Angaben des Programmhefts wurden eine »Nachtmusik« (Brecht: »zu der Projektionen von Caspar Neher gezeigt wurden«[11]) und eine »Marschmusik« (Brecht: »Schlachtmusik«) gespielt. Ob der »Song von Witwe Begbicks Trinksalon« gesungen wurde, steht offen; jedenfalls entfällt in dieser Fassung das Trio der Begbick-Töchter (die Hinweise auf ihre »Band« sind schon in der Volksbühnen-Fassung von 1927 eliminiert). Da Brechts Komponist nunmehr Kurt Weill war, hatte er offenbar vorgehabt, auf einige schon vorliegende, populär gewordene Lieder anzuspielen; das Bühnenexemplar verzeichnet außer dem »Alabama-Song« den »Mandelay-Song« (hier als »Witwe Begbicks Puff in Mandelay« von den Soldaten »in der Art eines Spottgesangs« angestimmt) und den »Kanonen-Song« (nur mit dem Kehrreim). Davon blieb freilich nur der erstere erhalten (und ging auch in spätere Fassungen über); die beiden anderen wurden gestrichen.[12] Kurt Weills »Mann ist Mann«-Musik insgesamt ist verlorengegangen.

Wie Paul Dessau angibt, habe Brecht ihn gebeten, für die Stuttgarter Aufführung 1956 eine neue Musik zu schreiben.[13] Seine Arbeit an »Mann ist Mann« geht aber schon auf 1951 zurück, als er – seinem Ausweis nach – acht Stücke zu einer französischen Inszenierung komponierte. Der Stuttgarter Fassung (die alle Stücke der französischen übernimmt) schickte er 1958, sich an Brechts Melodie haltend, den »Mann-ist-Mann-Song« nach. Für Peter Palitzschs Inszenierung in Wuppertal 1960 nahm er einige Ergänzungen vor und wechselte Stücke aus; die Neukompositionen variieren den »Mann-ist-Mann-Song«. Über die Anpassung an die Möglichkeiten einer Bühnenmusik schreibt Dessau: »Die kleinen Gesänge des Lustspiels bereiteten den Schauspielern keinerlei Schwierigkeiten und sind vielleicht aus diesem Grunde angreifbar.«[14]

51
Der Song von Witwe Begbicks Trinksalon

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Zwei Trompeten, Posaune, Schlagzeug, (Gitarren-)Klavier. Entgegen der Vorlage, der die zweite Strophe lediglich beigesetzt ist (die dritte fehlt überhaupt), sind in unserer Ausgabe alle Strophen ausgeschrieben; die Anpassung des Textes erfolgte nach der Partitur (Varianten der Deklamationsformeln infolge varianter Silbenmenge). Um die Varianten – nach Dessau unnötige Erschwernis für das Singen und Erlernen – zu vermeiden, hatte er ursprünglich vor, Brecht zu textlichen Retuschen, die ein gleichartiges Versmaß herstellen, zu bewegen: »Brecht änderte immer gern seine Verse der Musik zuliebe. Leider war er schon krank und es kam zu keiner Aussprache mehr.«[2] Die Artikulation (differenziert angegeben) wurde zum Teil nach der Partitur ergänzt. Zusätzliche Einzeichnungen im Klavierauszug blieben bewahrt.

Kneipende Soldaten grölen das Lied in Witwe Begbicks Kantine. Der saloppe Jargon holt sich Anregung von Balladen Rudyard Kiplings.[3] In der Fassung von 1927[4] hat die Wirtin drei Töchter, die zu dem Lied als »Witwe Begbicks Jazzband« aufspielen. Anschließend läßt sie kassieren: »Hiobja, sammle die Pennystücke ein von den Herren Soldaten für das schöne Lied auf Witwe Begbicks Jazzband, sonst drücken sich die Schweine wieder vom Bezahlen.« Später bleibt zwar der Gesang szenisch motiviert, aber nicht mehr in Begleitung (Wegfall der Jazzband durch Ausscheiden der Töchter).

Paul Dessau überschreitet die Funktion von Inzidenzmusik, indem er zwar ebenfalls groben Landserjargon anschlägt, ihn aber kommentiert, zur Karikatur entstellt. Die durch

die Melodie vorgegebenen harmonischen Verhältnisse werden verkleckst; abwegig schichtet sich aufeinander, was nicht zueinander paßt.[5] Das Lied wirkt lustig und verkrampft in einem: Es zieht eine Grimasse.

Auf einem Tonband[6] hat Dessau Schauspielern die Interpretation demonstriert. Er schlägt straffes Tempo an (die Metronomzahl Viertel = 96 ist nach oben zu korrigieren) und stellt die Trivialität der Phrasen groß und entlarvend aus. Er begeistert sich sozusagen an der kunstvoll disponierten musikalischen Barbarei: Dies hindert den Hörer, seinerseits Begeisterung mitzuvollziehen.

52
Das Lied vom Fluss der Dinge

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Saxophon (ad libitum), (Gitarren-)Klavier. Die Partitur weicht in folgendem ab: Klavierpart weder »con pedale« noch mit Akzenten, keine Stakkato-Punkte am Schluß des Gesangs, Fermate beim Finalakkord.

Der kurze Liedsatz ist gleichsam der Refrain von Strophen, die gesprochen werden (zum Teil als Melodramen: Rezitation mit Musik unterlegt). Die Kantinenwirtin erzählt Geschichten aus ihrem Leben; im Refrain zieht sie den Schluß daraus. Während sie singt, wird die Kantine abgebaut und ein Mann (Galy Gay) in einen anderen Mann (Jeraiah Jip) ummontiert – damit beweist sich das Resümee. Brecht läßt das Lied von drei Tätigkeiten begleiten: dem Zusammenraffen der Zeltbahnen (zweite Strophe), ihrem Waschen (dritte Strophe) und dem Zusammenfalten (vierte Strophe). Es ist somit in die Handlung eingebunden, richtet sich auch versteckt an eine ihrer Personen, Galy Gay, der zuhört und bei dem es die Verwandlung befördert; der eigentliche Adressat freilich ist das Publikum, dem im Refrain eine allgemeingültige Lehre anempfohlen wird – in Brechts Berliner Inszenierung 1931 ging die Darstellerin zu Beginn »rezitierend zum Publikum gewendet an der Rampe«[2] entlang.

Der didaktische Duktus des für die Fassung 1931 eingefügten Gedichts zeigt sich unverhüllter als beim »Mann-ist-Mann-Song«, der ursprünglich an dieser Stelle stand; das Lied tritt, in die Handlung integriert, gleichzeitig aus ihr heraus und befördert die angestrebte Durchsetzung mit distanzierenden epischen Elementen. Was die Lehre angeht, so wird das Heraklitsche »panta rhei« – Brecht damals »bei der intensiven Beschäftigung mit Hegel« in Erinnerung gebracht[3] – am Bilde fließenden Wassers, das sich am Fuße bricht, bewiesen; indes ist dieser dialektische Ansatz nicht weiter ausgesponnen, sondern in der philosophischen Übertragung dahingehend verabsolutiert, daß »das Sicherste« der »Zweifel« sei.

Das Lied sollte mit den jeweils als Rezitation vorangesetzten »Strophen« geboten werden – hier nach der Fassung in den »Gedichten«[4] mitgeteilt, mit der »kleinen Nachtmusik« aus dem Theaterstück (der dort kein Refrain folgt und die Dessau selbständig vertont hat) als erster »Strophe«:

1
Wie oft du auch den Fluß ansiehst, der träge
Dahinzieht, nie siehst du dasselbe Wasser
Nie kehrt es, das hinunterfließt, kein Tropfen
von ihm
Zu seinem Ursprung zurück.
Beharre nicht auf der Welle
Die sich an deinem Fuß bricht, solange er
Im Wasser steht, werden sich
Neue Wellen an ihm brechen.

2
Ich war sieben Jahre an einem Ort, hatte ein
Dach über
Dem Kopf
Und war nicht allein.
Aber der Mann, der mich nährte und dem
keiner glich
Eines Tages
Lag er unkenntlich unter dem Laken der
Gestorbenen.
Dennoch aß ich auch an diesem Abend mein
Nachtessen.

Und ich vermiete bald das Zimmer, in dem wir uns
Umarmt hatten
Und das Zimmer ernährte mich
Und jetzt, wo es mich nicht mehr ernährt
Esse ich auch noch.
Ich sagte:
Beharre nicht auf der Welle
Die sich an deinem Fuß bricht, solange er
Im Wasser steht, werden sich
Neue Wellen an ihm brechen.

3
So hatte ich auch einen Namen
Und wer den Namen hörte in der Stadt, sagte: Das ist ein guter
Name.
Aber eines Nachts trank ich vier Gläser Korn
Und am andern Morgen stand an meiner Tür mit Kreide ein
Schlechtes Wort.
Da nahm der Milchmann die Milch wieder mit fort.
Mein Name war hin.
Wie Leinen, das weiß war und schmutzig wird
Und kann wieder weiß werden, wenn du es wäschst.
Aber halte es gegen das Licht und sieh: es ist nicht
Das gleiche Leinen.
Nenne doch nicht so genau deinen Namen.
Wozu denn?
Wo du doch immerzu einen andern damit nennst.
Und wozu so laut deine Meinung, vergiß sie doch.
Welche war es denn gleich? Erinnere dich doch nicht
Eines Dinges länger, als es selber dauert.
Beharre nicht auf der Welle
Die sich an deinem Fuß bricht, solange er
Im Wasser steht, werden sich
Neue Wellen an ihm brechen.

4
Ich sprach auch mit vielen Leuten und hörte
Genau zu und hörte viele Meinungen
Und hörte viele von vielem sagen: das sei ganz sicher!
Aber zurückkehrend sprachen si anders, als sie ehedem gesprochen hatten.
Und von dem andern sagten sie: das ist sicher.
Da sagte ich mir: von den sicheren Dingen
Das Sicherste ist der Zweifel.
Beharre nicht auf der Welle
Die sich an deinem Fuß bricht, solange er
Im Wasser steht, werden sich
Neue Wellen an ihm brechen.

53
DER MANN-IST-MANN-SONG

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Saxophon, zwei Trompeten, Posaune, Schlagzeug, (Gitarren-)Klavier. Für unsere Ausgabe wurden mehrere Korrekturen und Ergänzungen nach der Partitur vorgenommen, andererseits blieben offensichtlich beabsichtigte Abweichungen bewahrt. »Marc.« bei den Baßfiguren in Takt 13 und 15 ist nur im Klavierauszug notiert, ebenso im Gesang »legato« bei »die Sonne von Kilkao scheint« und anschließend »non legato« bei »die sterben alle unbeweint«. Das Ritardando »drum sagen wir« ist im Klavierauszug quasi ausgeschrieben (Halbe statt Viertel), auch die anschließende Parallelstelle (und zwar vorsätzlich abweichend, ohne Begründung durch die Partitur). Ein den Volltakt markierender Akkord fünf Takte vor Schluß ist im Klavierauszug ausgespart. Instrumentale Zwischentakte vor »drum sagen wir«, in der Partitur als »ad libitum« bezeichnet, sind im Klavierauszug gestrichen.

Der von Paul Dessau 1958 komponierte »Mann-ist-Mann-Song«, von ihm in der Partitur als »G-G Marsch« betitelt, war offenbar als Schlußnummer gedacht; Dessau merkt an, daß er auch »zwischen einzelnen Scenen zu verwenden«[2] sei.

Bei der in den »Liedern und Gesängen« veröffentlichten Fassung für Gesang und Klavier verweist Dessau auf eine »musikalische Vorlage« von Brecht: dessen »Mann-ist-

Mann-Song«.[3] Er übernahm fast die ganze erste Hälfte (mit Ausnahme der Stelle »drauf kommt's nicht an, denn ein Mann ist ein Mann«) melodisch getreu; im zweiten Teil folgt er zwar dem rhythmischen Modell, formt es aber melodisch selbständig aus. Seine wichtigste Zutat ist indes die harmonische Faktur, die brutal gegen das tonale Gefüge der Melodie angeht: Sie wählt zum Widerspruch nicht nur partout falsche Funktionen, sondern enthält auch in sich selbst einander Ausschließendes, indem sie beispielsweise mit einem Teil Erwartungen erfüllt und mit dem anderen ausgleitet. Es genügt ein einziger Ton, als Dissonanz an eine empfindliche Stelle, etwa den Baß, gesetzt, um die Faktur gründlich zu lädieren. Damit ist aufs Wort gerichtete Kritik beabsichtigt: Das Krakeelen der Soldaten soll sich in einem Zerrspiegel verfangen und seine Gefährlichkeit zeigen.

Für die meisten der in der Wuppertaler Fassung (1960) seiner Bühnenmusik hinzugefügten oder ausgetauschten Nummern (z. B. Vorspiel, zweite Fassung »O Mond von Alabama«, Grabrede, Schlußmarsch) griff Dessau auf Motive des »Mann-ist-Mann-Songs« zurück und paßte sie den Charakteren an.

Der kaukasische Kreidekreis

Der Stoff geht auf Li Hsing-tao (13. Jahrhundert) zurück und wurde Brecht durch den mit ihm befreundeten Klabund (»Der Kreidekreis«, 1925) vermittelt. In seiner Mitte der zwanziger Jahre entstandenen Farce »Das Elefantenkalb«, einem »Zwischenspiel für das Foyer« zu »Mann ist Mann«, parodiert er das Thema. Später kehrt er das Ergebnis der zentralen Kreidekreis-Probe, die den Streit um eine Mutterschaft klären soll, um: Nicht die reiche leibliche Mutter, die ihr Kind im Stich gelassen hatte und es zu sich zerrt, wird als Mutter anerkannt, sondern die arme Ziehmutter, die ihm nicht wehzutun vermag. 1938 erwog Brecht einen »fünischen« oder »Odenseer« Kreidekreis, in die Geschichte seines Asyls Dänemark gestellt.[1] 1940 wechselte er Form und Schauplatz und schrieb in Schweden die im Deutschland des Dreißigjährigen Krieges spielende Erzählung »Der Augsburger Kreidekreis«. Etwa 1942 notierte er als Plan für einen Film »DER KREIDEKREIS in den bürgerkriegen.«[2] 1944 erhielt Brecht durch Vermittlung der Schauspielerin Luise Rainer (der Frau des mit Hanns Eisler befreundeten Dramatikers Clifford Odets) den Auftrag, ein Theaterstück für den Broadway zu schreiben, und nahm den Stoff erneut auf. Er verlegte die Handlung nunmehr in den Kaukasus und stellte das historische Beispiel in den Rahmen heutiger sozialistischer Rechtsfindung. Daß er damit am Broadway nicht durchkam, war verständlich. Die Uraufführung fand am 4. Mai 1948 am Carleton College in Northfield (Minnesota) statt, die deutsche Erstaufführung unter Brechts Regie am 7. Oktober 1954 im Berliner Ensemble (inoffizielle Voraufführung als geschlossene Veranstaltung am 15. 6.).

Wenn auch in vermittelter Weise, so hatte das Broadwaytheater durchaus seinen Einfluß auf Brecht; er schrieb, daß das Stück »manches in seiner Konstruktion dem Abscheu vor der kommerzialisierten Dramatik des Broadway« danke, jedoch nehme es »auch gewisse Elemente des älteren amerikanischen Theaters auf, das in der Burleske und der Show exzelliert hat«.[3] Damit der aktuelle Bezug stets im Blickfeld bleibt, stellte Brecht die Geschichte vom kaukasischen Kreidekreis als ein Spiel im Spiel hin, in Szene gesetzt von einem bekannten Volkssänger mit den Leuten der gastgebenden Kolchose. Der Regisseur ist zugleich Kommentator: Mit zwei Assistenten seitlich der Bühne sitzend, kündigt er Geschehnisse an, erläutert oder lenkt sie, richtet Anfragen und Appelle ans Publikum, offenbart, was die Personen denken, aber nicht sagen.

Als Volkssänger, der er sein soll, *singt* der Regisseur die Kommentare. Große Wirkungsmöglichkeiten für die Musik: Das Schauspiel wird zum Singspiel. Brecht hatte genaue Vorstellungen über den Stil: »Im Gegensatz zu den paar Liedern, die persönlichen Ausdruck haben können, sollte die Erzähler-

musik lediglich eine kalte Schönheit haben, dabei nicht zu schwierig sein. Es scheint mir möglich, aus einer gewissen Monotonie besondere Wirkung zu holen; jedoch sollte die Grundmusik für die fünf Akte deutlich variieren.«[4] In einem Brief schreibt Brecht zur Vortragsart des Sängers im dritten Akt: »Ich habe arabische und chinesische Platten gehört mit epischen Vorträgen, und so verschieden diese Musiken sind – alle passen sie zu den *Sänger*-Texten.«[5] Hanns Eisler zufolge hat Brecht »von einer echt chinesischen Musik« geträumt.[6] Für die in die Handlung eingefügten Lieder nahm sich Brecht unter anderem folgende Modelle: ein altes ägyptisches Gedicht (»Lied vom Chaos«), das Lied »Wart auf mich« von Konstantin Simonow (»Geh du ruhig in die Schlacht, Soldat«), slowakische Volkslieder (»Zieh ins Feld ich traurig meiner Straßen«), alte estnische, durch Hella Wuolijoki vermittelte Volksepen (»Liebster mein«, für den Erzähler auch »Die Schlacht fing an im Morgengraun«).[7]

Hanns Eisler, mit dem sich Brecht beriet, begann – und zwar schon in einem frühen Stadium, 1944, ausgehend von der ersten Textfassung – den »Kaukasischen Kreidekreis« zu komponieren. Er selbst erwähnte 1958 in einem seiner Gespräche »ein paar Skizzen«, die er »gelegentlich veröffentlichen werde«.[8] Manfred Grabs hat die überlieferten Titel (die in der Eisler-Gesamtausgabe erscheinen sollen) aufgelistet.[9]

Als Brecht Anfang der fünfziger Jahre die Inszenierung am Berliner Ensemble ins Auge faßte, beauftragte er seinen Freund Emil Burri, bei Carl Orff anzufragen, und schrieb Orff am 20. Oktober und 15. November 1952 selber: »Wenn die geringste Möglichkeit wäre, daß Sie eine Musik zum ›Kreidekreis‹ schreiben, würde ich Ihnen meine Gedanken darüber zumindest schriftlich mitteilen, und ich würde auch versuchen, nach München zu kommen, sobald ich das könnte.«[10] Orff, von seiner Oper »Oedipus der Tyrann« in Anspruch genommen, mußte absagen; Brecht zog danach offenbar Wagner-Régeny, Boris Blacher und Gottfried von Einem in die Wahl[11] und beauftragte schließlich Paul Dessau.

Wie Dessau schreibt, gab es »lange und ausführliche Vorbesprechungen, die oft recht hartnäckig verliefen. Vorschläge wurden gemacht, Ansichten ausgetauscht.«[12] Schon in den vierziger Jahren in den USA hatte er sich gewünscht, die Musik zum »Kaukasischen Kreidekreis« zu komponieren, trat damals aber – vielleicht wegen Brechts Absprachen mit Eisler – zurück. (Dessau hatte auch eine Vertonung des »Augsburger Kreidekreises« als »dramatische Ballade für Musik in drei Teilen« erwogen.[13]) 1953 entstand in Brechts Sommersitz Buckow die erste, bis etwa zur Mitte führende Fassung (von Dessau »sechsundzwanzig Versuche« genannt), die indes von Brecht beanstandet wurde. In Dessaus Worten: »Sie war viel zu knapp, viel zu kühl, viel zu unsinnlich; sie war einfach nicht geglückt.«[14] Die zweite Fassung, achtundvierzig Nummern umfassend, wurde am 4. März 1954 abgeschlossen; sie setzt nicht gänzlich von vorn an, sondern übernimmt mehrere Stücke, nur unwesentlich verändert, aus der ersten. Manche Nummern, wie die erste, durchliefen im Prozeß der Begutachtung und Korrektur auch mehr als zwei Versionen. Dessau stellte am Ende »in den meisten Dingen« Übereinstimmung fest.[15] Brecht bat, auch eigene melodische Einfälle zu beachten; auf einem Blatt vom Dezember 1953 vermerkt Dessau »Variationen über 5 Töne von Brecht« als »musikalisches Opfer« (in Anspielung auf Bach): der Einsatz des Gesangs »wenn das Haus eines Großen zusammenbricht« in der Szene »Das hohe Kind« – eine wichtige Formel, die auch in einige der folgenden Gesänge einging.[16] Über die Zusammenarbeit sagte Dessau: »Da hat er mich oft irritiert mit seinem Temperament, das muß ich doch sagen. Wenn er da manchmal vorsang, dann ging es doch zu weit mit seiner Vorstellung, die nicht zu realisieren war, es war einfach nicht zu realisieren, was er machte. Da ich ihn in diesen Dingen doch ungeheuer ernst nahm (musikalisch, meine ich jetzt, weil er doch eine dramatische Vorstellung von diesen Din-

gen hatte; und er war ja ungeheuer musikalisch), hab' ich mir das immer erst durch den Kopf gehen lassen.«[17]

Den Vorstellungen Brechts nach sollten der Sänger und das Instrumentalensemble auf der Bühne sitzen.[18] Dessau zufolge hätten sie »diesen zwar prachtvollen, aber schier undurchführbaren Plan, zu dem bereits einige Zeichenskizzen vorlagen«, verwerfen müssen.[19] In Brechts Berliner Inszenierung war der musikalische Apparat in der Seitenloge plaziert, so daß die vermittelnde Stellung zwischen Bühne und Publikum doch gut herauskam.

Die Partitur schreibt für den »Idealfall« neun Musiker vor, der in Berlin »fast erreicht« wurde; die beiden Assistenten des Sängers waren mit Frauenstimmen besetzt, doch sind Männerstimmen (für die gewiß schwierigen Partien fand sich niemand!) vorzuziehen.[20] Als ein neues, exotische Farbe in die Musik tragendes Instrument hatte Dessau mit dem Leipziger Instrumentenbauer Conrad Katz ein »Gongspiel« entwickelt.[21] Die Einstudierung der »Kreidekreis«-Musik bereitete Schwierigkeiten und führte zu Auseinandersetzungen. Brecht schrieb am 2. März 1955 an Dessau: »Ohne Kontrolle, verfällt jetzt die Musik rapide. Sie macht einen angestrengten Eindruck und strengt dadurch an. Ich bin also für den Versuch, vorläufig Vereinfachungen und Reduzierungen auszuprobieren, auch hier.«[22] In seinen Ausführungshinweisen stellt Dessau eine Besetzung mit nur fünf Spielern frei, wenn auch »durch diesen Wegfall ein großer Qualitätsverlust gebucht werden mußte«; außerdem empfiehlt er zu einzelnen Nummern Alternativlösungen – man solle »vor Variabilitäten bei einer Bühnenmusik nicht zurückschrecken . . ., besonders schon deshalb nicht, weil sie den jeweiligen Darstellern adaptabel gemacht werden muß«.[23]

Die Verlegung der Geschichte in die Ferne sollte als Verfremdung den Gegenwartsbezug um so schärfer hervortreiben; es kommt nicht so sehr auf Milieuschilderung an als auf die Verdeutlichung des Abstands. Die Musik hält sich nicht an die grusinische Folklore, sondern entlehnt Orientalismen verschiedener Art und Herkunft[24]; im zweiten Teil (»In den nördlichen Gebirgen«) zitiert sie Fragmente aus einem Heft mit aserbaidshanischen Volksliedern.[25] Oft erfüllen die Formeln noch eine zweite Funktion als Verfremdung: Sie widersetzen sich der normalen sprachlichen Deklamation, wirken wie aufgezwungen – durch Verzeichnung des Wortkörpers soll Aufmerksamkeit herausgefordert und auf den Wortinhalt gestoßen werden.

Für einen Band mit Zeichnungen von Tadeusz Kulisiewicz[26] hat Brecht die Geschichte vom »Kaukasischen Kreidekreis« in Prosa erzählt, durchsetzt mit Liedern. 1971 bearbeitete Dessau die Lieder – alle bereits Teil seiner Bühnenmusik – als »Der kaukasische Kreidekreis, für Schulen eingerichtet« für Gesang (Sopran), Streichquartett und Conga; Anlaß dazu war ein Brecht-Programm in den Berliner Schulkonzerten des Komponisten Jean Kurt Forest.

54
Vier Generäle zogen nach Iran

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1]
Das Original ist für Akkordeon und Charlestonmaschine geschrieben. In der Partitur heißt es »gehend« statt »Marschtempo«; »stakkato« wurde nach der Partitur ergänzt. Die Takte 21–25 (»Sosso Robakidse«) fehlen in der Partitur. Der Stakkatopunkt auf dem Schlußton ist ein Zusatz der Klavierausgabe.

Die Magd Grusche Vachnadze singt das Lied auf ihrer Flucht in die nördlichen Gebirge, »um sich Mut zu machen«.[2] »Sosso«, die georgische Verkleinerungsform von »Josef«, soll angeblich eine Anspielung auf Stalin sein, der in seiner Jugend so gerufen wurde und später diesen Decknamen verwendete; »Robakidse« hieß ein georgischer Schriftsteller. In den USA soll das Lied als »Lob auf Stalin« kritisiert worden sein, aber Brecht sich geweigert haben, es zu streichen.[3]

Die beiden Strophen stehen ihrem Inhalt nach im Gegensatz zueinander; aber Dessau

übergeht sowohl dies als auch den formalen Einschnitt. Obwohl in straffen Marschrhythmus gespannt, ist das Lied eher rhapsodisch gehalten: Als würde jemand erzählend vor sich hin singen, spontan Motive erfindend.

Gisela May nimmt bei ihrer unter Anleitung Paul Dessaus erarbeiteten Schallplatte[4] mit Viertel = 132 ein flottes Marschtempo. Merkwürdigerweise rundet sie das formal eher offene Lied am Schluß durch eine Erweiterung ab, die textlich auf die erste Strophe zurückgreift (der die zweite doch inhaltlich entgegengesetzt ist!).

55
LIED AUF DEN AZDAK

Aus: Brecht · Dessau: Lieder und Gesänge.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Flöte, Altsaxophon, Trompete, Akkordeon, Schlagzeug, Gitarrenklavier. Für unsere Ausgabe wurden Artikulationszeichen zum Teil nach der Partitur ergänzt. Die Zusätze des Klavierauszugs blieben bewahrt. »Ben ritmico« steht nur im Klavierauszug. Die letzten drei Töne des Gesangs (»der Azdak«) sind in einigen Strophen der Partitur mit Keilen artikuliert, ebenso in der Einrichtung für Streichquartett und Conga, hier noch mit dem Zusatz »scharf«. Die Takte 7–10 und 15–16, in der Partitur mit Baßton »a«, sind im Klavierauszug absichtsvoll in »h« geändert. Die sechste Strophe wurde in der Bühnenfassung des Berliner Ensembles gestrichen. In den »Liedern und Gesängen« ebenfalls nur fünf Strophen.

Das Lied über den im Bürgerkrieg, als die Ordnung aus den Fugen brach, zum Richter gewählten Dorfschreiber Azdak singt der kommentierende Volkssänger mit seinen Assistenten zu den gezeigten Beispielen unkonventioneller Rechtsprechung: Nicht die Reichen, sondern die Armen werden bevorteilt. Die Beschreibung schließt Beurteilung ein, und zwar positive, trotz der flagranten Rechtsbrüche; denn die hier kommentieren, wissen, daß das festgeschriebene Recht manipuliert ist und nur durch Vorstöße dagegen Wahrheit ans Licht kommt.[2]

Der Gesang faßt die Worte in ständig wiederkehrende Formeln, die sich fest einbohren. Sie unterwerfen sich die Deklamation und wirken wie marktschreierische Ausrufe. Durch die Ganztonleiter, die das Lied regiert, wird Fremdartigkeit herangeholt – als Zeichen für den Schauplatz. In seinen (lange vor Dessaus Komposition niedergelegten) Anmerkungen zur Musik schreibt Brecht, daß »die treibende verlumpte Azdakballade ... übrigens besser piano wäre«.[3]

Pauken und Trompeten

Die Bearbeitung der 1706 entstandenen Komödie »The Recruiting Officer« (»Der Werbeoffizier«) des Iren George Farquhar, an der neben Brecht Elisabeth Hauptmann und Benno Besson beteiligt waren, hatte am 19. September 1955 im Berliner Ensemble Premiere. Brecht befand den Angriff gegen Militarismus für aktuell. Um klarzustellen, daß er nicht schlechthin Militär meinte, verlegte er die Handlung um siebzig Jahre vor in die Zeit des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges und bezog sie auf die Anwerbung von Kolonialsöldnern.

Die Vorlage steht im Umfeld der »Beggar's Opera« (1728) und bot die Chance, die Möglichkeiten des epischen Theaters einzusetzen[1]: direkte Einvernahme des Publikums, Aufhebung der »vierten Wand«, Gestus des Zeigens (bis in die dramatische Struktur hinein), Einmischung von Liedern. Das Programmheft des Berliner Ensembles weist auf die Verwandtschaft der englischen Restaurationskomödie zur Burleske, zum Vaudeville und – entfernter – zur klassischen Operette hin.

Brecht, der Wagner-Régeny 1949/50 bei seiner Oper »Der Darmwäscher« beraten und seither lockere Kontakte zu ihm hatte[2], soll ihn zu der Bühnenmusik geradezu gedrängt und ihn aufgefordert haben, seine »alte Naivität« wiederzufinden: »Also, Brecht quälte mich bis aufs Blut. Ich wollte nicht, ich wollte

keine Bühnenmusik mehr schreiben. Ich weiß nicht, ich traute es mir nicht zu, ich war müde, ich hatte auch keine Lust mehr, mit Theaterproben etwas zu tun zu haben. Aber er war so hartnäckig, daß ich schließlich meinem lieben Freunde den Gefallen tat. Kurz, er kam in meine Wohnung einige Male und bat mich, und das nahm kein Ende. Es wurde eigentlich irgendwie zur Qual. Es war gedacht an fünf bis sechs Musikstücke – ich weiß nicht, es sind an die zwanzig, glaube ich, ich kann sie nicht auswendig. Kurz, er wollte immer noch etwas, immer noch etwas ...«[3] (Die Partitur enthält dreizehn Musiknummern.) Brecht brachte auch seine musikalischen Vorschläge ein; der Bühnenbildner Karl von Appen erinnert sich an »Wagner-Régeny notenschreibend über den Kühler seines Wagens gebeugt, Brecht neben ihm stehend und vorsingend, wie er sich eins der von ihm für die Aufführung geschriebenen Lieder vorstellt«.[4] Wagner-Régeny seinerseits übernahm in die Bühnenmusik einige Titel, die nach den Besprechungen mit Brecht über das Finale der Oper »Der Darmwäscher« dort ausgeschieden waren.[5]

Über die Beziehung der Musik zu Personnage und Dekoration des Stücks heißt es im Programmheft des Berliner Ensembles (1955): »Diese Soldaten und Dämchen, diese Bauerndirnen und Landedelleute, die unser Papier-Shrewsbury bevölkern, sind wie aus der Spielzeugschachtel gestiegen, in der sie vorsorglich in Holzwolle eingepackt lagen. Und die Musik von Wagner-Régeny, zu der sie bei Paraden und Promenaden einherspazieren, ist zart wie die Dekorationen und ein wenig steif, wie Musiken aus Farquhars Zeit.« Friedrich Dieckmann bezeichnete die Bühnenmusik als »ein Meisterwerk zärtlich-ironischer Einfühlung, an melancholischer Schönheit und diskreter Artistik«.[6]

Die die Lieder auf der Schallplatte[7] einführenden Texte sollen während der Aufnahme ad hoc von Wagner-Régeny, dem Regisseur Benno Besson und den Schauspielern formuliert worden sein.[8]

56
Lied der Melinda

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Musik zu »Pauken und Trompeten«.[1] Für unsere Ausgabe wurden Artikulationszeichen zum Teil ergänzt im Vergleich mit der Partitur und dem Manuskript.[2] Der Titel im Manuskript lautet: »Melindas Lied zur Harfe«.

Auf der Schallplatte des Berliner Ensembles[3] gibt es folgenden Vorspruch: »Melinda Moorhill, eine vermögende junge Dame, singt zur Harfe ein altes Lied über die Wirkung der Uniform auf Mädchenherzen.«

Die Schallplattenaufnahme entstand unter Leitung des Komponisten mit einem Gitarrenklavier (Filzhämmer mit Reißzwecken präpariert) und schlägt als Tempo Viertel = 126 an. Zur Ankündigung der wörtlichen Rede in der ersten Strophe wird ein großer Einschnitt vorgenommen. Das »Ach« in der zweiten Strophe, vorbereitet durch Ritardando, ist kokett ganz kurz (stakkato). Daß das Mädchen *nicht* durch den »güldnen Küraß« angezogen wurde, ist durch breite Verzögerung ausgestellt. Beim Übergang zur zweiten Strophe stehen vier Zwischentakte (Wiederholung von Anfang an, einschließlich der Vortakte).

57
Lied der Kompanie

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Musik zu »Pauken und Trompeten«.[1] Instrumentation: Trompete, Schlagzeug, Klavier.

Auf der Schallplatte des Berliner Ensembles[2] gibt es diesen Vorspruch: »Victoria Balance duldet es nicht, daß ihr Held ohne sie in den Krieg zieht. Sie bringt ihn und sich ins Gefängnis. Dort klärt Captain Plume das Bürgermädchen auf über das Liebesleben der Soldaten.«

Der Captain singt das Lied der zum Fähnrich verkleideten Victoria als eine Lehre vor: Sein vermeintlicher Kumpan hat jede Strophe zu repetieren, im Refrain finden sie sich bei den

Wiederholungen zum Duett zusammen. (Der Captain zählt vorher, als wolle er über die militärische Disziplin die musikalische herbeirufen, »drei, vier!«.)

Die Schallplattenaufnahme entstand unter Leitung des Komponisten und schlägt als Tempo Viertel = 168, im Refrain (»langsamer Tango«) Viertel = 126, an; beim Einstieg in den Refrain gibt es ein breites, genußvolles Ritardando. Der Sänger führt das Melisma im Refrain (»sah«) in hüpfendem, spöttischem Stakkato aus; in der zweiten Strophe trennt er die erste Silbe des Wortes »alles« durch Stakkato widersinnig von der zweiten ab. Die Sängerin, ihrem Gefühl hingegeben, beachtet gut das vorgeschriebene Legato. Beide nehmen den Schlußton, nach der Fermate, kurz. (Das Wort »Artill'rie« wird, der besseren Verständlichkeit wegen, in beiden Strophen »Artillerie« gesprochen, unter Zuweisung der mittleren Silben an zwei Achtelnoten.)

Lieder 58–60

58
Ballade vom Soldaten

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Klavierauszug.[2] Instrumentation: Altsaxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier. [3] Textvarianten gibt es in der zweiten und dritten Liedstrophe: ursprünglich »Mongefluß«[4], später »Nonnifluß«[5], »Huelgletscher«[6], »Schindeldach«[7], »Wolgafluß«[8]. Brecht bezieht die Folgerung auf eine Person des Gedichts (»es wärmten sie nicht seine Taten«), Eisler richtet sie ans Publikum (»es wärmten euch nicht seine Taten«). In der vorletzten Zeile heißt es statt »ach bitter bereut, wer des Weibes Rat scheut«[9] später »... wer des Weisen Rat scheut«[10]; diese Änderung beachtet auch Eisler.

Zur Geschichte von Brechts Ballade sei auf den Kommentar zur Vertonung von Brecht und Franz S. Bruinier verwiesen.[11] Eislers Komposition (sein erster Brecht-Text) entstand 1928 als Bühnenmusik zur Berliner Erstaufführung von Lion Feuchtwangers »Kalkutta, 4. Mai«; Brecht, an der Bearbeitung des ursprünglich als »Warren Hastings« erschienenen Stücks beteiligt, hatte seinen »Surabaya-Johnny« eingebracht, das Lied für Berlin aber offenbar durch die »Ballade vom Weib und dem Soldaten« ersetzt – beide Texte gehen auf Rudyard Kipling zurück, wobei der Austausch eine Politisierung beabsichtigt. Brecht soll Eisler Anfang 1928 bei Feuchtwanger für die Bühnenmusik empfohlen haben.[12] Von der »Ballade vom Soldaten« ist in diesem Notenmaterial nur eine Banjostimme überliefert[13] – der szenischen Situation nach übt die Protagonistin, sich auf dem Banjo akkordierend, einen Song ein –, allerdings dürfte das Lied entfallen sein, denn in Erich Engels Regiebuch ist die ganze Passage (nach vorheriger Tilgung aller Anspielungen auf den in der Druckfassung vorgesehenen »Surabaya-Johnny«) gestrichen.[14]

Später ging die »Ballade vom Weib und dem Soldaten« in »Mutter Courage und ihre Kinder« ein, hier von Eilif, dem Sohn der Courage, als ein Lied, mit dem ihn seine Mutter gewarnt hat, zitiert; die Courage erkennt daran ihren Sohn und greift – somit tatsächlich einen Dialog herstellend – die letzte Strophe auf. Simon Parmet dürfte für seine »Courage«-Musik[15] die Ballade neu komponiert haben; zur Zürcher Uraufführung wurde aber Eislers Vertonung entlehnt. Paul Dessaus Partitur (amerikanische Fassung 1946, Berliner Bearbeitung 1948) ist eine Neukomposition (in verschiedenen Versionen).

Dies ist eine der ersten von Eislers so genannten Balladen, die nicht in die übliche Definition passen, ihr sogar in vielem widersprechen. Eisler selbst hat die überlieferte Ballade als »sentimentalen oder heroischen Inhalts, meistens mit Helden« definiert und die neue, für die er wirbt, als »gesellschaftskritisch, oft mit ironischen Zitaten konventioneller Musik«.[16] Ihr Sujet braucht nicht in die Historie gerückt zu sein, und sogar der erzählende Charakter ist nicht unabdingbar.

Wo aber über Vergangenheit berichtet wird, dient als Zielpunkt die Gegenwart; dies zu verdeutlichen ist nicht zuletzt Aufgabe der Musik, die in ihrer Zeit stehen muß und sogar Jargon sprechen kann. Die Ballade dieser Art steht dem Kabarett nahe, war oft auch dafür bestimmt. Im Gegensatz zum Chanson ist ihr aber die Haltung des Appells eingeschrieben; dies entlehnt sie von den Kampfliedern, mag sie auch nicht, wie diese, zum Mitsingen auffordern, sondern auf dem Podium bleiben.

In der »Ballade vom Soldaten« widerspiegelt Eisler den Dialog in Anlage und Charakter: die Warnungen des Weibs in rezitativischen Formeln, eher verhalten, der Bericht über den Soldaten als stampfender Marsch[17] mit herausfordernd salopper Melodie.

Eine erste Schallplattenaufnahme[18] entstand schon um 1930 mit Ernst Busch und Eisler als Dirigenten. Das hier geschaffene Modell bleibt für Buschs spätere Aufnahme[19] gültig und wird nur noch schärfer ausgeformt. Der Dialog und damit die aus dem Widerstreit der Meinungen gezogene Wahrheit wird dadurch verdeutlicht, daß der Interpret das stimmliche Verhalten der beiden Partner annimmt: die Vorstrophen sehr frei, die Worte nachdrücklich dem Bedenken empfehlend; der Refrain in straff gefaßtem (aber nicht schnellem) Tempo, mit scharfem, metallischem Stimmklang. An Gisela Mays Interpretation hat Dieter Kranz beschrieben, wie hier, geleitet von der (oft widerspruchsvollen) Einheit von Wort und Musik, Gesten (im Sinn von Körperhaltungen) ausgestellt werden, welche ihrerseits die Form als Dialog – auch mit dem Hörer – hervorkehren.[20]

59
Solidaritätslied

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Klavierauszug von Erwin Ratz. Die Erstveröffentlichung im Satz für Gesang und Klavier mit »Die Spaziergänge« als »Zwei Lieder aus dem Tonfilm ›Kuhle Wampe‹«[2] datiert aus dem Jahre 1932 und folgt der ursprünglichen, für »Kuhle Wampe« bestimmten Textfassung (Titel auch »Sonntagslied der freien Jugend«). Die gedruckte Singstimme (cis-Moll) und eine Schlagzeugstimme erschienen in der Universal Edition (erste und zweite Strophe des »Sonntagsliedes der freien Jugend«). Das Autograph der Singstimme (in der Originaltonart es-Moll!) brachte als Faksimile die »Illustrierte Rote Post«.[3] Instrumentationen: »Konzertfassung« um 1931 mit Gesang, Es-Klarinette, zwei B-Klarinetten, Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Tuba, Schlagzeug, Banjo, Klavier, Violoncello, Kontrabaß; »sinfonische Fassung« um 1949 (laut Manuskript »großes Orchester für Begleitung von Solo ad lib. und *starken* Männerchor«[4]) mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, drei Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Schlagzeug, Streichorchester.[5] Außerdem gibt es den Partituransatz (um 1931) einer Fassung für gemischten Chor, acht Trompeten, vier Hörner, zwei Posaunen, Baßtuba, Kontrabaßtuba, Schlagzeug.[6] Für eine Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch[7] schrieb Boris Blacher um 1948 ein Arrangement für Altsaxophon, Tenorsaxophon, drei Trompeten, Posaune, Schlagzeug, Gitarre, Klavier, Kontrabaß.[8] In die aus der Musik zu »Kuhle Wampe« zusammengestellte »Suite für Orchester Nr. 3« (1931/32) wurde der das »Solidaritätslied« paraphrasierende Satz (»Die Fabriken«) erst 1963 »im Sinne Eislers« aufgenommen.[9]

Das »Solidaritätslied« entstand für den Film »Kuhle Wampe« (1931). Der Regisseur Slatan Dudow berichtet: »Ursprünglich war an dieser Stelle des Films die ›Ballade von dem Tropfen auf den heißen Stein‹ vorgesehen. Brecht, Eisler und ich berieten darüber, denn ich hatte Bedenken. Mir schien, sosehr ich auch Brecht schätzte und die Ballade schön fand, daß sie für den Film nicht das richtige war. Ich stellte mir ein Lied vor, das, knapp in der Wortführung, mobilisierend wirken müßte, und ich versuchte meine Gründe klar darzulegen. Eisler rückte etwas nervös an seiner Brille und sah auf Brecht, Brecht machte einen verstimmten und nachdenklichen

Eindruck, und mir war auch nicht wohl zumute, schließlich war ich der Jüngste im Kollektiv. Die peinliche Pause hielt an, bis Eisler das erlösende Wort sprach: ›Der Steppenwolf‹, so nannten mich damals die Freunde, ›scheint recht zu haben.‹ Brecht lächelte zweifelnd und fragte bereitwillig: ›Ja, ja, aber wie macht man so was?‹ Und bevor wir uns klar wurden und während wir eifrig darüber diskutierten, hatte Brecht – in großen Zügen – das ›Solidaritätslied‹ entworfen.«[10] (Die »Ballade von dem Tropfen auf den heißen Stein« liegt vollständig als Brechts Text vor[11] – das gewählte Bild wirkte auf die sechste Strophe der ersten Fassung des »Solidaritätsliedes« ein –; von Eisler ist nur das Fragment einer Partitur überliefert.)

Erste Fassung des »Solidaritätsliedes« mit dem Haupttitel »Sonntagslied der freien Jugend«:

1
Erstens sind wir hier nicht alle
Zweitens ist es nur ein Tag,
Wo die Arbeit einer Woche
Uns noch in den Knochen lag.
Vorwärts und nicht vergessen,
Worin unsre Stärke besteht.
Beim Hungern und beim Essen,
Vorwärts, nicht vergessen die Solidarität!

2
Erstens sind es nicht wir alle
Zweitens ist es nur ein Tag,
Und zwar liegt nur auf der Wiese,
Was sonst auf der Straße lag.
(Refrain)

3
Sahen wir die Sonne scheinen,
Auf die Straße auf das Feld,
Konnten wir doch niemals meinen,
Dies sei unsre wahre Welt.
(Refrain)

4
Denn wir sind nur aufgebrochen
Aus dem Dreck der bis zum Hals uns saß
Und wir haben nur gerochen
An der Blume und am Gras.
(Refrain)

5
Kommt heraus aus eurem Loche,
Das man eine Wohnung nennt
Und nach einer grauen Woche,
Folgt ein frohes Wochenend.
(Refrain)

6
Denn wir wissen das ist nur ein
Tropfen auf den heißen Stein,
Aber damit kann die Sache
Nicht für uns bereinigt sein.
(Refrain)

7
Aber eines Tags wird man uns sehen,
Auf die Straßen ziehen mit Gesang
Und an eine andre Arbeit gehen,
Erstens alle – Zweitens dann für lang!
(Refrain)[12]

»Kuhle Wampe« enthält nur die erste, zweite, dritte und sechste Strophe[13]; der Schlußrefrain ist wie in der endgültigen Fassung von den anderen Refrains unterschieden, aber in anderer Form als dort:

Vorwärts und nicht vergessen
Unsre Straße und unser Feld.
Vorwärts und nicht vergessen:
Wessen Straße ist die Straße
Wessen Welt ist die Welt?

Der Schlußrefrain setzt sich zum beigeordneten zweiten Filmtitel in Beziehung: »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«. (In der fünften Strophe gibt es in Publikationen eine wesentliche Variante: »rotes Wochenend« statt »frohes Wochenend«.[14])

Brecht selber hat zu dieser Textfassung eine Melodie angegeben[15] in der für ihn charakteristischen Notierung mit Kreuzen (= langer Wert) und Strichen (=| kurzer Wert), ausgehend von der dritten Strophe (hier noch text-

lich variant) sowie dem Schlußrefrain (Melodieskizze nur zur letzten Zeile). An Hanns Eislers Vertonung 1931 für »Kuhle Wampe« (die Äußerung, er habe das Lied für einen Streik in Leipzig geschrieben[16], muß eine Fiktion sein) hat Ernst Busch mitgearbeitet; der Refrain sei »genau entsprechend der Deklamation durch ihn entstanden«.[17]

Das »Solidaritätslied« soll schon ein Jahr vor der (wegen Einsprüchen der Zensur mehrfach verschobenen) Premiere des Films »Kuhle Wampe« bekannt geworden sein.[18] Die erste nachweisbare Aufführung des Liedes fand in der »Roten Revue« der Jungen Volksbühne »Wir sind ja sooo zufrieden« am 17. November 1931 in Berlin statt. Mitte Mai 1932 wurde »Kuhle Wampe« in Moskau gezeigt, die Berliner Premiere war am 30. Mai. Sie regte zu weiterer Verbreitung des Liedes, und zwar auf der Straße, an; denn es wird im Film von marschierenden Arbeitersportlern gesungen und gepfiffen, in einer Sequenz auch von der Agitproptruppe »Das Rote Sprachrohr« angestimmt und von den Massen aufgenommen.[19]

Brecht schrieb über die Funktion eines solchen Liedes: »Das Arbeiterkampflied kann eine starke politische Wirkung ausüben in Zeiten, wo die Arbeiter unter demokratischen Regierungen ihre Ziele offen propagieren können, und in solchen Zeiten, so faschistische Diktaturen gesprengt werden und die Massen in große, aber uneinheitliche Bewegung kommen. Das Kampflied kann helfen, die Bewegung weiterzutreiben, sie zu vertiefen und sie zu organisieren.«[20] Um seinen Text aktuell zu halten, um schließlich auch für das Thema »Solidarität« den umfassendsten und zugleich knappsten Begriff zu finden, arbeitete Brecht an dem Lied weiter und legte in zeitlichen Abständen verschiedene Fassungen vor.

Die folgende Fassung verbindet die Themen Arbeitslosigkeit und Solidarität.

1
Wer was will, der muß was wagen
Mensch, mit Warten hast du da kein Glück!
Wenn sie dir was andres sagen
Halten sie dich nur vom Kampf zurück.
Vorwärts und nicht vergessen
Worin unsre Stärke besteht!
Beim Hungern und beim Essen
Vorwärts, nie vergessen
Die Solidarität!

2
Wenn sie dich zu Boden schlagen
Halt es nicht für dein Geschick!
Laß dir die Adresse sagen
Und dann schlag mit uns zurück!
(Refrain)

3
Schmeißt man uns auch auf die Straße
Schmeißt man uns nicht aus der Welt
Möglich, daß da so 'ne Straße
Dann erst ein Gesicht erhält.
Vorwärts und nicht vergessen!
Und die Frage konkret gestellt:
Hungern oder essen?
Wessen Straße ist die Straße?
Wessen Welt ist die Welt?[21]

Zu einem »Hamburger Solidaritätslied«, das die Vorlage als antifaschistischen Aufruf umfunktioniert, wird angemerkt: »Dieses Lied stammt aus Hamburg und ist während der Hitlerzeit geschrieben, nach der Melodie und mit dem Refrain eines Arbeiterliedes.«

1
Auf, ihr Völker dieser Erde
Einigt euch! Nur eins hat Sinn:
Daß sie jetzt die Eure werde
Und die große Nährerin.
Vorwärts und nicht vergessen
Worin unsre Stärke besteht!
Beim Hungern und beim Essen
Vorwärts, nicht vergessen
Die Solidarität!

2
Daß die lange Nacht vergehe
Die uns so mit Blindheit schlägt
Auf für alle Menschen stehe

Jetzt, was Menschenantlitz trägt!
(Refrain)

3
Laßt den falschen Adolf schreien
Jude, Deutscher, Englischmann!
Warum solln wir uns entzweien?
Nur, daß er uns schröpfen kann.
(Refrain)

4
Nur die allerdümmsten Kälber
Stehn für ihre Metzger ein.
Reden erst die Völker selber
Werden sie schnell einig sein.
(Refrain)[22]

Ebenfalls als »Hamburger Solidaritätslied« ist eine – offenbar über mehrere Zwischenstufen entstandene – achtstrophige Fassung bezeichnet, die sich – zur Tarnung – als »von Unbekannt geschrieben« ausgibt. Brecht hat später sowohl diesen Vermerk als auch die Bindung an Hamburg gestrichen; tatsächlich hat diese Fassung einen globalen Bezug und spricht durch das Zitat aus dem »Kommunistischen Manifest« (achte Strophe) den Appell zur Weltrevolution aus.

1
Auf ihr Völker dieser Erde!
Einigt euch in diesem Sinn:
Daß sie jetzt die eure werde
Und die große Nährerin.
Vorwärts und nie vergessen
Worin unsre Stärke besteht
Beim Hungern und beim Essen
Vorwärts, nicht vergessen
Die Solidarität!

2
Schwarzer, Weißer, Brauner, Gelber!
Endet ihre Schlächterein!
Reden erst die Völker selber
Werden sie schnell einig sein.
(Refrain)

3
Nämlich wir, der reichen Erden
Armen und Elendigen
Können ihre Herren werden
Wenn wir uns verständigen.
(Refrain)

4
Einer kann es ja nicht schaffen
Allen glückts ja nicht vorbei.
Ihr, die Waffen macht, nehmt Waffen:
Nur wer Waffen hat, ist frei.
(Refrain)

5
Wollen wir es schnell erreichen
Brauchen wir noch dich und dich.
Wer im Stich läßt seinesgleichen
Läßt ja nur sich selbst im Stich.
(Refrain)

6
Unsre Herrn, wer sie auch seien
Sehen unsre Zwietracht gern
Denn solang sie uns entzweien
Bleiben sie doch unsre Herrn.
(Refrain)

7
Daß die lange Nacht vergehe
Die uns so mit Blindheit schlägt
Auf für alle Menschheit stehe
Jetzt, was Menschenantlitz trägt!
(Refrain)

8
Proletarier aller Länder
Einigt euch und ihr seid frei
Eure großen Regimenter
Brechen jede Tyrannei!
(Refrain)[23]

Die endgültige Fassung des »Solidaritätsliedes«[24] hat Brecht durch Auswahl der ersten, zweiten, fünften, sechsten und achten Strophe festgelegt. In einem Schallplattenalbum von Ernst Busch ist diese Version als »Fassung 1947« bezeichnet[25]; tatsächlich erschien sie

erstmals 1951 in den »Hundert Gedichten« (von Brecht auf 1930 datiert!). Die Zeichensetzung beim Schlußrefrain ging bisher über Brechts Angaben hinweg; unsere Ausgabe folgt der Korrektur im Nachtragsband der »Gedichte«.[26]

Eine Seitenlinie bilden die Fassungen von Ernst Busch, der überhaupt an der Textgestaltung »aktiv beteiligt«[27] war und das »Solidaritätslied«, den »Zeit- und Ortsumständen entsprechend, oft textlich verändert«[28] hat. Eine eigene Textbearbeitung enthält zum Beispiel sein Spanienliederbuch »Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales«.[29]

Hanns Eisler über das »Solidaritätslied« (und das »Einheitsfrontlied«): »Das ist auch nicht mehr – von niemandem – überboten worden. Auch von mir nicht, von Brecht auch nicht. Das ist ein glückliches Zusammentreffen. Das kann man nur schreiben, wenn man eine ganz bestimmte konkrete gesellschaftliche Situation vorfindet.«[30] Eisler griff die durch den reformistischen Deutschen Arbeiter-Sängerbund betriebene Entpolitisierung der Musik an und forderte den Eingriff ins Tagesgeschehen, nicht zuletzt durch agitatorische einstimmige Lieder, die sich nicht nur auf dem Podium, sondern auch auf der Straße zu behaupten vermochten und für die der Sänger eher nur der erste Vermittler war. Er sah im revolutionären Kampflied »alle Eigenschaften des Volksliedes« verwirklicht; doch trüge es, im Gegensatz zu anderen Volksliedern, »Klassencharakter«.[31] Allerdings schloß der Populärstil künstlerische Erfahrung, die auf der Höhe der Zeit stand, ein: »Diese Kampflieder in ihrer trockenen, aggressiven, unsentimentalen Weise waren auch technisch moderne Musik.«[32]

Als ein Archetyp des Kampfliedes bzw. Massenliedes ist das »Solidaritätslied« von Georg Knepler[33], Jürgen Elsner[34], Reinhold Brinkmann[35], Hartmut Fladt[36] und Luca Lombardi[37] analysiert worden. Für die Straße bestimmt, paßt es sich dem Marschieren an; und doch wird hierbei das eingeschliffene Modell verwandelt: Die dem Marsch eigene Disziplin ist nicht die sture des preußischen Drills, sondern durch sachte Jazz-Elemente ins Leichte, Elegante, Überlegene geführt, und die metrischen Verkürzungen im Refrain wenden sich gegen Unterwerfung unter das Schema. (Eisler selbst hat die vom zackig-stumpfen Militärmarsch bewirkte Hypnose in seinem Aufsatz »Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland« kritisch dargestellt.[38]) Die Worte sind in einprägsame motivische Formeln gefaßt, schmucklos, ausgespart bis auf die nackte Substanz; diese aber ist dicht genug, um das Lied zu tragen. Die Form resultiert weniger aus der Entwicklung der Motive als aus ihrer Montage, unter Einschluß von Variation und Kontrast[39]; hier sind Einsichten aufgehoben und an anderem Material angewandt, die die Zwölftontechnik lehrte. Die spontane und emotionell packende Wirkung schließt strenge Konstruktion und damit Intellektualität ein – auch dies eine Erfahrung der Schönberg-Schule; bezeichnend das kontrapunktische Verhältnis (Spiegelformen) von Oberstimme und Baß im Refrain. Der Schluß bricht aus dem vertrauten Ablauf aus und hebt die entscheidende Stelle, den Appell zur Veränderung, hervor. Eine Frage stellend, endet er auch musikalisch so, mit einem Halbschluß[40]; die Antwort ist freilich im Liede schon gegeben, und die Dringlichkeit, die diese Takte als dynamischer Höhepunkt (Fortissimo, Markato) ausdrücken, lenkt auf die Notwendigkeit der Anwendung in der revolutionären Praxis.

Auf einer Dokumentarplatte[41] ist eine Musikszene aus »Kuhle Wampe« übertragen (erste und zweite Strophe des »Sonntagsliedes der freien Jugend«, zur Begleitung von Trommeln gesungen von Arbeitersportlern, Mitgliedern von Arbeiterchören und der Agitproptruppe »Das Rote Sprachrohr«). Anfang der dreißiger Jahre leitete Eisler eine Aufnahme mit Ernst Busch.[42] In der Emigration entstanden unter Aufsicht Eislers Aufnahmen in der UdSSR und in den USA (hier mit Mordecai Bauman). Ernst Busch sang das »Solidaritätslied« Ende der dreißiger Jahre für die »Parlophon« in Belgien. Um 1948 gibt es eine Aufnahme mit Ernst Busch[43] nach einer

Bearbeitung von Boris Blacher[44]; die vierstrophige Textfassung geht auf die Situation der Nachkriegszeit ein. Eine Aufnahme der gleichen Textfassung mit Ernst Busch, aber in anderem Arrangement, entstand offenbar um 1950.[45] 1965 wird Eislers »sinfonische Fassung« (um 1949) aufgenommen mit Brechts endgültiger Textfassung (Ernst Busch, Großer Chor des Berliner Rundfunks und Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Leitung von Adolf Fritz Guhl).[46] Der Solist singt die Strophen, der Chor, die Aufforderungen vom Kollektiv her bekräftigend, den Refrain. Busch gibt dem ersten Zeilenpaar jeder Strophe einen metallischen Stimmklang, entschlossen, fordernd, geht beim zweiten Zeilenpaar (geleitet auch von der sich hier in die Tiefe senkenden Melodik) damit aber eher zurück und drückt Gewißheit sozusagen als gedankliche Reflexion aus. Alles in allem liegt in der Interpretation – auch bei dem auf federnden Rhythmus gestellten Chor – der Ton heiterer Überlegenheit. Das gewählte Tempo (Viertel = 132 im Refrain, die Strophen, damit deutlich das Wort ausgestellt werden kann, langsamer) trägt Beschwingtheit in den Marsch, ohne eilig zu wirken. In Manuskripten ist ausdrücklich »energisches Marschtempo« vorgeschrieben.[47]

60
O Falladah, die du hangest!

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Klarinette, Trompete, Posaune, Gitarre, Klavier, Kontrabaß. Eine Fassung für Klavier und Gesang (wahrscheinlich die erste Fassung) ist als Autograph überliefert (Sammlung Kate Kühl): e-Moll (offenbar in Betrachtung der tiefen Stimmlage der Chansonette), einfacher Klaviersatz, Schlußteil im Dreivierteltakt mit der Anweisung »ruhige *ganze* Takte« und »Fortissimo«. Der Name des Pferdes »Falladah« ist aus Grimms Märchen entlehnt (»Falada [sic!] oder die Gänsemagd«), dort steht auch die Sentenz »O du Falada, da du hangest« – von Brecht verändert in »O Falladah, die du hangest« (daher die Varianten beim Titel, auch bei Eisler). Der Alternativtitel der einen Fassung lautet »Ein Pferd beklagt sich«, der der anderen (Kate Kühl) »Das Pferd Fallada«; bei Ernst Busch heißt es stets »Ein Pferd klagt an«. Die Textfassung unserer Ausgabe folgt – entgegen einigen Abweichungen in der Vorlage – Brecht, zumal wenn dies durch die Aufnahmen von Gisela May und Ernst Busch bestätigt wurde.

In seinen »Hundert Gedichten« hat Brecht den Text auf 1919 datiert. Der geschilderte Vorfall war in der Hungerperiode der Kriegs- und Nachkriegszeit authentisch; Asta Nielsen beschreibt in ihren Memoiren das Zerfleischen eines Pferdes 1916 mitten auf der Straße.[2] 1932 schrieb Brecht eine Dialogfassung als Gespräch zwischen einem Reporter und dem toten Pferd (»an einer Mauer hängt ein blutiger Pferdekopf«); der Reporter berichtet sensationell das Geschehnis, dabei die Barbarei anklagend, und richtet Fragen an das Pferd, die es mit den Strophen des Liedes beantwortet.[3] Diese Fassung[4] war für eine nach einer Idee von Friedrich Hollaender geplante Revue »Es war einmal« bestimmt, einem »Weihnachtsmärchen nur für Erwachsene«, zu der unter anderem Erich Kästner, Ernst Toller, Erich Weinert und Günther Weisenborn ähnliche Politisierungen Grimmscher Märchen beitrugen.[5]

Eislers Vertonung datiert vermutlich vom Herbst 1932 und könnte auf die Revue hin konzipiert gewesen sein. Der balladeske, berichtende Charakter wird vom Schlußteil durchbrochen, der die Anklage in die Forderung überführt und den musikalischen Gestus eines Appells ausdrückt. Hier klingen, instrumentatorisch geschärft durch ostinate Formeln in der Trompete, Intonationen der Kampflieder auf; die Frage nach dem Ausweg findet in der Musik ihre Antwort.[6] (Es scheint, daß dieser Teil erst nachträglich zu seiner endgültigen Form fand.)

Die auf Schallplatte dokumentierten Interpretationen von Ernst Busch[7] und Gisela May[8] sind unter Befragung von Hanns Eisler

entstanden. Das Grundtempo ist verschieden und bei Busch mit Viertel = 92 eher auf »mäßig« gerichtet, bei Gisela May mit Viertel = 108 auf »bewegt«. Innerhalb des Tempos werden jeweils die gleichen (in den Noten nicht angezeigten, aber obligatorischen!) Differenzierungen vorgenommen: Die Stelle ab »da stürzten aus den Häusern schon« ist wesentlich schneller; mit dem Beginn der dritten Strophe wird wieder das erste, langsamere Zeitmaß benutzt; auf dem Wort »sanft« liegt eine große Fermate (im Manuskript der e-Moll-Fassung dick verdeutlicht); der Schlußteil im Kampfmusikstil in strafferem (drei Achtel = ein Viertel), aber nicht übertriebenem Tempo (Anmerkung im Arbeitsexemplar des Pianisten Andre Asriel: »nicht hetzen«). Die Schallplattenaufnahme von Kate Kühl[9] (e-Moll-Fassung) entstand um 1948; der Titel wird von Ernst Busch angesagt. In dieser Interpretation ist der Schlußteil sehr verlangsamt! Es gibt eine zweite Aufnahme aus dieser Zeit nach derselben Fassung, aber mit kleinem Instrumentalensemble unter Leitung von Boris Blacher (und offenbar in seinem Arrangement).[10]

Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter

Die Titel bei Brecht lauten: »Wiegenlieder einer deutschen Mutter«, »Wiegenlieder einer proletarischen Mutter«, »Kinderlieder für proletarische Mütter«, »Lieder proletarischer Mütter«, »Wiegenlieder einer jungen proletarischen Mutter«; in der Werkausgabe steht schlicht »Wiegenlieder«.[1]

Die »Wiegenlieder« entstanden 1932 im Umfeld des Stücks »Die Mutter«; Brecht verwies darauf, daß sie »in vielen Veranstaltungen« gesungen worden seien, »und zwar von der Darstellerin der Pelagea Wlassowa«.[2] Damit ist Helene Weigel gemeint; für sie fertigte Brecht auch eine Abschrift im Format ihres »Schatzkästchens« – einer Sammlung mit seinen Handschriften – an.[3] Erstmals veröffentlicht wurden die Texte 1934 in »Lieder · Gedichte · Chöre«[4], im Anhang mit der Musik von Eisler. Für eine in der Moskauer Zeitschrift »Internationale Literatur« geplante Publikation legte Brecht die Noten bei und forderte ausdrücklich, daß sie mitgedruckt würden, »damit die Gedichte Gebrauchswert erhalten«.[5]

Helene Weigel soll nach dem Vortrag der »Wiegenlieder« mehrfach polizeilich vernommen worden sein[6]; Georg Knepler, damals ihr Begleitpianist, berichtet von einer Aufführung in den ersten Tagen nach Hitlers Machtübernahme, die von der Polizei mitten im letzten Liede unterbunden wurde.[7] Der Titel »Wiegenlied« wird mit anderem Inhalt erfüllt als üblich; das erklärt sich aus der Bestimmung »für Arbeitermütter«. Wieder legte Brecht einen seiner »Gegenentwürfe« vor; dies sind keine Schlaflieder, sondern solche, »die dem erwachenden Leben an der Wiege einer neuen Zeit zu singen sind.«[8]

Hanns Eislers Vertonung von 1932 unterstellt sich dem agitatorischen Zweck sowohl im Hinblick auf den Vortragenden wie den Hörer. Diese Lieder sollte jeder singen können, und sie sollten sich unvermittelt einprägen. So zwingt sich Eisler zu einer Zurücknahme des Materialstands wie nirgends sonst; die Faktur ist auf elementare Formeln reduziert, die ständig wiederkehren. Im Rahmen der selbtgewählten Beschränkung kam es ihm gleichwohl auf »Subtilität« und »eine bestimmte ›Feinheit‹ des Details« an.[9] Es ist auf Beziehungen zur mittelalterlichen Litanei hingewiesen worden[10] – so verwirklicht sich also doch der Titel musikalisch; andererseits werden Gegenkräfte wirksam, die ein meditatives Einfühlen verhindern und den gedanklichen Anspruch betonen. Die Deklamation wird aufgerauht, indem sie in den Sog der Formeln gerät; es verschieben sich die Akzente, und die Verzeichnung lenkt besonderes Interesse aufs Wort. Übrigens sollte das Tempo, auch in ruhigem Zeitmaß, flüssig genommen werden. Einige der Lieder verwenden Formeln, die ähnlich in den Kampfliedern vorkommen – im Schlußlied zeigen sich Gesten eines Marschs –; dies sollte nicht (fehlge-

leitet vom blanken Titel) verwischt, sondern gerade betont werden.

Im Autograph[11] folgt Eisler in der Anordnung der vier Titel Brecht; bei der Veröffentlichung hat er die ersten beiden umgestellt (bereits in »Lieder · Gedichte · Chöre«). Die Schallplatten-Edition im Rahmen der Eisler-Ausgabe[12] übernimmt diese Folge, zwei andere Veröffentlichungen derselben Aufnahme mit Gisela May[13] jene. Eine Schallplattenaufnahme mit Kate Kühl entstand um 1948[14], mit einem kleinen Instrumentalensemble unter der Leitung von Boris Blacher (und vermutlich in seinem Arrangement); in das vierte Lied stimmt Ernst Busch ein.

61
Als ich dich in meinem Leib trug

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] In der Erstveröffentlichung[2] gibt es eine weitere, als fünfte eingefügte Strophe (auf das musikalische Modell der dritten/vierten Strophe):

Sah ich sie im Auto fahren
Sprach ich leise zu mir: wart du erst!
Den ich trage, der wird sorgen
Helfen, daß du nicht mehr fährst.

Mitte der vierziger Jahre legte Brecht das Gedicht als Finale von Paul Dessaus »Deutschem Miserere« fest und veränderte es dabei »aus ideologischen und politischen Gründen«.[3] Als vierte steht diese Strophe:

Und sie holten seinen Vater
In den Krieg, und ist nicht heimgekehrt.
Doch sein Sohn wird, sagt ich, dafür sorgen
Daß ihm das nicht widerfährt.

Dessau erläutert, daß »wohl die ›Einsicht in die Notwendigkeit‹« Brecht dazu veranlaßt habe, »das Naheliegende hier in den Vordergrund zu setzen«.[4] Brecht übernahm die Strophe nachträglich in sein Gedicht (und schied dafür die Strophe »sah ich sie im Auto fahren« aus); Eisler hat sie gar nicht vorgelegen, wenn er auch behauptete, er habe sie weggelassen, »weil das Lied sonst zu lang wird«, und anheimstellte, sie einzufügen, vor allem wenn man damit »die gedankliche Verbindung zum letzten Lied herstellen zu können« glaube.[5]

Die Schallplatte mit Gisela May wurde erarbeitet unter Anleitung von Eisler[6], Tempo: Viertel = 112. Die fünfte Strophe ist dabei, wie vorgeschrieben, als sehr leise abgesetzt (und in ihrer Bedeutung durch einen verzögerten Einstieg hervorgehoben); am Schluß wird nur mäßiges Ritardando genommen. Eisler selbst hat betont, daß sich das Ritardando nur auf den vorletzten Takt beziehe, die Schlußakkorde sollten wieder a tempo sein; ohnehin wünschte er sich in allen vier Wiegenliedern die Klavierschlüsse »drängend gespielt«.[7]

62
Als ich dich gebar

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Im Text der Erstveröffentlichung[2] sind einige Wörter unterstrichen, offenbar damit sie aus den rotierenden, die normativen Betonungen in ihren Sog ziehenden Melodieformeln hervorgehoben werden sollen: erste Strophe »dich«, »Brüder«, »gebar«; zweite Strophe »trug«, »hatten« (die erste Silbe). Freilich sind die Fehlbetonungen gewollt![3]

Die Schallplatte mit Gisela May wurde erarbeitet unter Anleitung von Eisler[4], Tempo: Viertel = 100, das innerhalb der Strophen aber sehr frei behandelt wird, wodurch vom Vortrag her Sinnbezüge aufscheinen. Auch bei der Beratung von Lin Jaldati empfahl Eisler freien Umgang mit dem Tempo; zum Beispiel habe er in der Zeile »als ich dich trug all die Monate« die Worte »all die Monate« langsamer als das Folgende genommen und sie damit in ihrer Bedeutung akzentuiert.[5] Für die letzte Strophe riet er: »Den Schluß, ›und nur bei Karl Marx und Lenin stand‹, mußt du ganz leise, aber freundlich, beinahe lächelnd singen.«[6] (Die folgende Zeile hieß bei Brecht ursprünglich »daß wir Arbeiter eine Zukunft haben«; auf den Einspruch hin, die Klassiker

hätten doch auch den *Weg* gezeigt, hat er das »daß« durch »wie« ersetzt.[7])

63
Ich hab dich ausgetragen

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] In der Erstveröffentlichung[2] fehlen das »fp« beim ersten Akkord und das folgende »leggiero«; die Anweisung ist aber überhaupt wichtig für den Gestus des Liedes, aus dem weder Grimm noch Mitleid, sondern – von der Schlußstrophe abgeleitet – eine fast heitere Gewißheit sprechen sollte. Der Rhythmus der Formeln ist gleicherweise auf Auflockerung hin angelegt wie von Symbolgehalt geprägt: Er hält sich an das von Grabs als für Eisler typisch erkannte »Klassenkampf«-Motiv.[3]

Die Schallplatte wurde mit Gisela May erarbeitet unter Anleitung von Eisler[4], Tempo: Viertel = 126. Der Vortrag ist entspannt und locker, mit dem Unterton einer Frage – weniger zur Einfühlung als zum Nachdenken anregend.

64
Mein Sohn, was immer auch aus dir werde

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Einige zusätzliche Anweisungen finden sich in der Erstveröffentlichung[2]: zum Beispiel in der sechsten Strophe durch Breitstriche angezeigte Betonungen bei »und nach Wasser schreist«; die wiederholte Schlußzeile »fast gesprochen«.

Die Schallplatte mit Gisela May wurde erarbeitet unter Anleitung von Eisler.[3] Einige Varianten wurden an Brechts Fassung angeglichen: »sicher, sie planen mit dir jetzt schon Kriege« (statt »Siege«); »deine Mutter, mein Sohn, hat dich nicht betrogen« (statt »belogen«); »daß du einst im Stacheldraht hängst« (statt »daß du einmal . . .«). Das Tempo Viertel = 116 ist in den Marschteilen langsamer, in der letzten Strophe (Vortragsanweisung: »selbstverständlich«) schneller. Studenten bei Interpretationskursen anleitend, hat Gisela May die plakative »Haltung verzweifelten Schmerzes gerügt«: »Es handelt sich um ein Lied! Das bedeutet, Sie müssen an der Melodie dranbleiben, den Rhythmus möglichst wenig vergewaltigen. Keine naturalistischen Ausschmückungen dürfen hinein.«[4] Sie berichtet über ihre Arbeit mit Eisler: »Als ich das Lied zum ersten Mal sang, dachte ich auch: Hier mußt du alles hineinlegen, was dir an revolutionären Empfindungen zu Gebote steht. Da sagte mir Eisler lächelnd (wienerisch): ›Meine Gnädigste, um Gottes willen, denken Sie, es ist ein Wiegenlied, also ein ganz kleines Kind, an das Sie sich wenden!‹«[5] Sie legt der Studentin nahe: »Versuchen Sie doch einmal, die Gedanken des Textes nicht parat zu haben. Das sind doch für eine einfache Frau große Erkenntnisse! Zeigen Sie auch die Schwierigkeit, diese Gedanken zu denken!«[6]

Lin Jaldati, ebenfalls von Eisler beraten, übermittelt, er habe kritisiert, daß sie das Lied »so traurig, ja tragisch« singe: »Dieses Elend der zwanziger Jahre war doch für eine Arbeitermutter eine ganz selbstverständliche, alltägliche Sache. Also mußt du alles freundlicher, leichter, eleganter vortragen.«[7] Seine Ratschläge gingen bis in Details. Bei der Stelle »der Schuttablagerungsplatz da, und der ist besetzt« wünschte er ein Ritardando, mit der Begründung: »Das ist doch grauenvoll, ›der Schuttablagerungsplatz‹, ein echt Brechtscher Einfall, dann aber noch: ›und der ist besetzt‹ mit der Betonung auf ›der‹.«[8] Über den Schluß sagte er: »Die Wiederholung ›daß es auf dieser Welt‹ und so weiter mußt du nicht eintönig singen. Am besten, du singst das erste Mal etwas stärker, dann aber die Wiederholung ganz leise, verhalten, wie ein Seufzer. Die drei Schlußakkorde auf dem Klavier sind dann wieder stark, ja, forte mit crescendo.«[9]

65
Die Ballade vom Baum und den Ästen

Aus: Bertolt Brecht und Hanns Eisler: Lieder · Gedichte · Chöre.[1] Instrumentation: Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier.[2] Die unserer Ausgabe zugrunde liegende Fassung für Gesang und Klavier ist autograph überliefert.[3] Die in den »Liedern und Kantaten«[4] abgedruckte Fassung (nur zwei Strophen: erste und dritte) folgt einem offenbar von fremder Hand angefertigten Klavierauszug.[5]

Brechts Gedicht entstand 1933 in Anspielung auf die aktuellen Geschehnisse. Das Autograph der Fassung für Gesang und Klavier ist auf den 9. Dezember 1933, Paris, datiert.

Die Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch[6] hat als Tempo Viertel = 112. Das »mehr her« in der letzten Strophe wird von Busch herausgeschrien (und er ändert Brecht hier textlich entsprechend ab), danach erfolgt ein Einschnitt, die nächsten Worte sind durch Verlangsamung in ihrer Bedeutung groß ausgestellt.

66
Das Einheitsfrontlied

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentationen: a) »sinfonische Fassung« 1948 für Solostimme, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, Schlagzeug, Klavier ad libitum, Streichorchester[2], b) für Solostimme, vierstimmigen gemischten Chor, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Schlagzeug, Klavier, Kontrabaß.[3] Für eine Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch[4] schrieb Boris Blacher um 1948 ein Arrangement für Altsaxophon, Tenorsaxophon, Trompete, Posaune, Gitarre, Schlagzeug (offenbar nachträglich eingefügt: Glocke), Klavier, Kontrabaß.[5] Zwei frühe Fassungen wurden veröffentlicht in der Edition de la Féderation Musicale Populaire (um 1935) und in den »Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales« (1937).[6] Die zweite Strophe ist bei Brecht nicht verzeichnet.[7]

Das Lied liegt als Manuskript in einigen von der Endfassung und untereinander leicht abweichenden Versionen vor, die namentlich den Arbeitsprozeß am Baßfundament demonstrieren. Eine e-Moll-Fassung[8] dürfte, mit stellenweise noch steifer Baßlinie, auch ohne die Synkope am Schluß der Strophen (aber bereits der auf »Genosse«) die früheste sein; eine f-Moll-Fassung[9] führt im zweiten Takt den Quintsextakkord ein (allerdings erst auf der vierten Zählzeit), disponiert die zweite Synkope und arbeitet im Refrain – analog zur Strophe, nur umgekehrt in der Bewegungsrichtung – die Chromatik weiter durch. In beiden Fassungen ist die Stelle »reih dich ein in die Arbeitereinheitsfront« noch ohne Punktierung (so auch im Spanienliederbuch); der endgültige Rhythmus dürfte hier erst spät gefunden worden sein.

Zur Entstehungsgeschichte gehört die Entschließung der KPD zur Einheit der Antifaschisten von 1934 (1935 findet der VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale statt: Das Kampfziel in der aktuellen Situation ist die Volksfront.) Am 21. Dezember 1934 geht von Moskau aus ein Brief Erwin Piscators, des Präsidenten des Internationalen Revolutionären Theaterbundes, an Brecht »mit der Bitte um ein gutes Einheitsfront-Lied«: »Gerade jetzt ist es selbstverständlich sehr notwendig, unsere Sängerchöre mit diesem Material zu beliefern. Abgesehen von der politischen Situation bereiten sie sich für eine große Olympiade vor, die im Frühjahr nächsten Jahres voraussichtlich in Elsaß-Lothringen stattfinden soll.«[10] Als Komponist war Hanns Eisler (der dem Vorstand des »Internationalen Musikbüros«, in dessen Namen Piscator schrieb, angehörte) vorgesehen; doch räumt der Brief ein, daß das Lied, sollte Eisler absagen, von »einem unserer Genossen« vertont werden würde.[11] Am 4. Januar 1935 teilt Eisler, der sich in London aufhielt, Brecht

mit, daß das »Einheitsfrontlied« »schon lange« in Moskau sei und im dortigen Staatsverlag erscheine, Piscator solle sich eine Abschrift vom Internationalen Musikbüro geben lassen.[12] Am 27. Januar bestätigt Piscator Brecht, daß das Lied in Moskau verfügbar ist.[13]

Nach dieser Darstellung liegen zwischen dem Auftrag und seiner Erledigung nur vierzehn Tage; selbst unter der Voraussetzung, daß die Autoren sofort tätig wurden, erscheint die Zeitspanne für die Postwege von Moskau nach Brechts Wohnsitz Skovsbostrand und von dort nach London, wo Eisler sich aufhielt, als zu kurz. Überdies geht aus Eislers Brief vom 4. Januar 1935 doch hervor, daß das »Einheitsfrontlied« »schon lange« in Moskau und dort auch bereits an einen Verlag gebunden sei; Piscators Brief, in Unkenntnis dieser Vorgänge geschrieben, war also eigentlich überflüssig. Brecht, von Anfang Oktober bis in den Dezember hinein in London, teilt im November Helene Weigel mit, daß er mit Eisler Arbeiterlieder gemacht habe: »Sehr einfach, Marschlieder.«[14] Darunter war wohl auch das »Einheitsfrontlied«; auch John Willett bindet es an den dortigen Aufenthalt.[15] Ein weiteres Indiz für die Entstehung unabhängig von Piscators Anfrage ist die Übereinstimmung des Strophenteils mit dem Lied »We don't fight for our country« aus Eislers Bühnenmusik zu »Feuer aus den Kesseln« von Ernst Toller; zwar hatte die Inszenierung erst am 11. Februar 1935 Premiere, aber eine Pressemeldung vom 14. Dezember 1934 erwähnt die Musik als abgeschlossen.[16] Die Bühnenmusik dürfte Modell für Brecht gestanden haben; daß das »Einheitsfrontlied« eher vorlag und Tollers Text zufällig darauf gepaßt hätte, ist unwahrscheinlich.[17] Eisler selbst hat einmal diese Genese bestätigt, indem er – für den Untersuchungsausschuß unamerikanischer Betätigung die Fäden ein wenig verwirrend und die beiden Lieder in eins setzend – erwähnte, das »Einheitsfrontlied« sei für ein kleines Stück geschrieben worden, das deutsche Flüchtlinge 1935 in London gespielt hätten.[18] Eine andere Erklärung, die Eisler später einmal abgab – er habe das »Einheitsfrontlied« 1936 »nach dem Volksfrontkongreß« auf einen Telefonanruf Brechts hin geschrieben, und am nächsten Tage habe es bereits Ernst Busch auf englisch gesungen[19] – ist indes zweifellos fiktiv.

Eisler war als Musiker für die Volksfront tätig: nicht nur kompositorisch, sondern auch organisatorisch und theoretisch. 1935 suchte er – freilich vergeblich – die unter sozialdemokratischem Einfluß stehende Internationale der Arbeitersänger zur Zusammenarbeit zu gewinnen. Er war der führende Kopf der ersten internationalen Arbeitermusik- und Gesangsolympiade zu Pfingsten (8.–10. Juni) 1935 in Strasbourg, präsidierte der Jury für die Wettbewerbe, hielt ein Referat und stellte nicht zuletzt, Ernst Busch am Klavier begleitend, zum ersten Mal sein »Einheitsfrontlied« vor, in das ein Massenchor von dreitausend Arbeitersängern einstimmte. Einem Ende August/Anfang September 1935 an Brecht gerichteten Brief nach plante er die Aufnahme des »Einheitsfrontliedes« (mit weiteren neuen Brecht-Liedern) in einen für die »Editions du Carrefour« in Paris als Fortsetzung der 1934 erschienenen »Lieder · Gedichte · Chöre« erwogenen Band.[20]

Die besondere politische Aufgabe war beim »Einheitsfrontlied« vorgegeben; Brecht löst sie sinnfällig, indem er im Refrain zur »Einreihung« auffordert. Das »links, zwei, drei« deutet auf die notwendige straffe Organisation – Brecht hatte ursprünglich geschrieben »marschier in der Arbeitereinheitsfront«[21], dieses Bild aber offenbar als zu martialisch verworfen. Überhaupt soll der Entschluß nicht aufgezwungen werden, sondern aus Einsichten erwachsen; daher tragen die Strophen die Argumente vor. In schmuckloser Sprache – als Gegensatz zu dem Geschwätz der Demagogen, auf das eine Strophe verweist – werden Tatsachen benannt, die zur Stellungnahme drängen. Für ein Lied, das sich an die Massen wendet, mußte eine populäre, leicht nachvollziehbare Form gefunden werden; das Modell war die in der sogenannten zweiten Kultur wurzelnde »Chevy-Chase-Strophe«.[22]

Dieselben Aufgaben mußte Hanns Eislers Musik erfüllen. Der Gestus der Organisiertheit ist durch den Marschcharakter gegeben (ein Manuskript und die Bearbeitung für Bläserensemble schreiben »Marschtempo« vor); indes werden vielerlei Mittel angewendet, um ihm das Zackige, Brutal-Aggressive zu nehmen – etwa durch Verschiebung der Schwerpunkte (Synkopen, Akzentuierung von Auftakten) oder eingesprengte weiche, freundliche, elegante melodische Wendungen. Manfred Grabs schreibt: »Es ist bezeichnend, daß der gestische Einschlag gerade das Freundliche, Umgängliche betont und so das ›drohende Moll‹ auflichtet, denn beides ist wichtig für den Kampf der Arbeiterklasse für die Einheitsfront: Festigkeit, Bestimmtheit, Unerschütterlichkeit gegenüber Feinden, Freundlichkeit, Verständnis, Übereinstimmung gegenüber den Verbündeten.«[23] Der Konzentriertheit der Gedanken entspricht die Dichte der Faktur: Grabs macht auf das Variationsverhältnis zwischen Strophe und Refrain und auf die Polyphonie der Außenstimmen aufmerksam.[24] Eisler selbst hat seine Arbeit hoch angesetzt, indem er das »Einheitsfrontlied« neben dem »Solidaritätslied« zum »haltbarsten dieses Genres« zählt.[25]

1948 hat Eisler das »Einheitsfrontlied« (und um diese Zeit auch das »Solidaritätslied«) für Gesang und Orchester gesetzt und dabei ein Ritornell (als Vor-, Zwischen- und Nachspiel) angefügt und kontrapunktierende Gegenstimmen eingearbeitet. Brecht notierte dazu: »seinen widerwillen gegen die vulgarität und primitivität der marschlieder hat er jetzt sublimiert, indem er etwa das einheitsfrontlied symphonisch auflöst, dh als volkslied in strengen musikalischen stücken verwendet.«[26] Eisler hatte »übers Radio diese scheußlichen Hitlerlieder gehört« und damals einen »Ekel gegen das Marschieren überhaupt«[27]; andererseits ist die Bearbeitung wohl auch zu verstehen als ein Wechsel in der Funktion des Liedes. Grabs sieht in den Ritornellen »Trauer um die Opfer« mitschwingen.[28] Bezeichnend sind Eislers Vortragsanweisungen auf dem Titelblatt der Partitur; sie gelten zwar für das Lied ohnehin, aber für diese Bearbeitung, die von der Agitation eher zum Dokument führt und sich – nicht nur vom Apparat her – musikalischen Traditionen verpflichtet, besonders: »Dieses Lied soll sehr einfach gesungen werden. Kein Brüllen, kein falsches militantes Geschrei!!! Nicht zu rasch! Nicht zu langsam!«[29] Ende der vierziger Jahre entstand noch eine zweite Bearbeitung, die im Geflecht der Nebenstimmen der sinfonischen im wesentlichen gleicht, auch dasselbe Ritornell verwendet, aber ein anderes Vorspiel – statt des lyrischen ein mit Signalen einstimmendes – voransetzt und sich (abgesehen von der harmonisch-rhythmischen Stützung durch Schlagzeug, Klavier und Kontrabaß) auf fünf Solobläser beschränkt.

Ernst Busch, wie Brecht und Eisler Emigrant, trug das »Einheitsfrontlied« in viele Länder und machte es in verschiedenen Sprachen populär. Eine erste Schallplattenaufnahme entstand während des Spanienkrieges 1937.[30] Um 1948 gibt es die erste Aufnahme bei »Lied der Zeit«[31] nach einem Arrangement von Boris Blacher (der merkwürdige Glokkenschlag nach der ersten Phrase jeder Strophe wurde laut nachträglicher Einzeichnung in der Schlagzeugstimme offenbar ad hoc festgelegt!). Eine weitere Aufnahme[32] folgt der 1949 erschienenen Bläserfassung. Die Aufnahme der sinfonischen Fassung (im Wechsel von Solo = Strophen und Chor = Refrain) erschien 1965 mit Ernst Busch, dem Großen Chor des Berliner Rundfunks und dem Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Adolf Fritz Guhl.[33] Eine Fassung für kleines Ensemble, angelehnt an diese Bearbeitungen, singt Busch in verschiedenen Sprachen.[34] Ernst Buschs Tempo mit Viertel = etwa 116 kann als authentisch gelten; es ermöglicht präzise Darstellung des Wortes und hat doch die nötige federnde Spannkraft. Busch versteht es, Freundlichkeit in die Argumente zu tragen und die Aufforderung als selbstverständlich hinzustellen.

67
Resolution

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentation von Paul Dessau (Stimmen des Berliner Rundfunks): Klarinette, zwei Trompeten, Posaune, Akkordeon, Schlagzeug, Klavier, Violine, Kontrabaß[2]; dazu merkt Ernst Busch an, daß Eisler dieses Arrangement verboten habe.

Unsere Ausgabe hält sich an Brechts endgültige, sechsstrophige Fassung.[3] Die Anmerkung in den »Liedern und Kantaten«, daß Eisler die vierte Strophe komponiert habe, ist mißverständlich; zwar liegt ein Autograph der Singstimme mit dieser (in der ersten Zeile grammatisch unklaren) Textfassung vor[4], aber die anderen Quellen, auch die den kompositorischen Entwicklungsprozeß zeigenden, nicht zuletzt die Erstveröffentlichung[5], gehen von Brechts erster Strophe aus.

Die Formulierung der Melodie läßt sich über verschiedene Stadien verfolgen: eine Fassung im Viervierteltakt ohne Text[6]; Überführung in Sechsachteltakt mit prononciert synkopischem Einsatz der vorletzten Refrainzeile[7]; der endgültige melodische Verlauf[8]; Festlegung der schließlich gewählten Tonart A-Dur/cis-Moll und Klaviersatz[9]; Differenzierung des Klaviersatzes in der Baßführung und Harmonik für die Schlußfassung.

Die Erstveröffentlichung in Buschs Spanienliederbuch umfaßt vier Textstrophen: die erste, vierte, zweite (variant), fünfte. Die Variante der zweiten Strophe lautet:

In Erwägung, daß nur Fensterscheiben
Uns vom Brote trennen, das uns fehlt
Wolln wir nicht mehr lammfromm und
geduldig bleiben
Und die Scheiben einhaun, wenn uns Hunger
quält.

(In einem maschinenschriftlichen sechsstrophigen Text ist diese Strophe gestrichen – was darauf hinweist, daß sie so noch nicht akzeptiert war.[10])

Ein Autograph mit der endgültigen Melodiefassung (doch in F-Dur/a-Moll und auf die variante vierte Textstrophe) ist auf »1934« datiert[11]; vielleicht entstand das Lied in Verbindung mit anderen Arbeiterliedern (»Keiner oder alle«, »Einheitsfrontlied«, »Saarlied«) während Brechts Aufenthalt in London von Oktober bis Dezember.[12] (Brechts Gedicht aber nennt als Datum »1935«![13]) In einem Brief Ende August/Anfang September 1935 regt Eisler bei Erörterung einer Fortsetzung der im Jahr zuvor in den Pariser »Editions du Carrefour« erschienenen »Lieder · Gedichte · Chöre« Brecht zur Zugabe einiger neuer Strophen an; ob damals tatsächlich nur die vierte Strophe als Ansatz vorlag[14], steht freilich offen. Im selben Brief empfiehlt er die Umbenennung von »In Erwägung« zu »Resolution«; Brecht ergänzte später für die Aufnahme in die »Hundert Gedichte« (1951) »Resolution der Kommunarden«.

Als Brecht 1948/49 das Theaterstück »Die Tage der Commune« (bei ihm heißt es, entgegen den Verlagsausgaben, stets »Kommune«!) schrieb, nahm er das Lied darin auf, plaziert nach der Ausrufung der Pariser Commune und bei Inszenierungen von dem vor den Vorhang tretenden, mit einem Gewehr bewaffneten Arbeiter Jean Cabet gesungen. (Im Text gibt es keine Anweisungen; ursprünglich sollte dieses Lied, wie auch »Keiner oder alle«, von allen Darstellern gesungen werden.[15]) Brecht hatte vor, Lieder von Eugène Pottier in der Übersetzung von Erich Weinert in »Die Tage der Commune« einzubringen[16]; im April/Mai 1949 schreibt er im Hinblick auf die geplante Inszenierung (mit der ursprünglich das Berliner Ensemble eröffnet werden sollte) an Helene Weigel, daß die Zwischenlieder und das Schlußlied noch fehlten.[17] Dieser Plan zerschlug sich (ebenso wie die Inszenierung); hingegen wurde das von Brecht in einem Brief vom April 1949 avisierte Vorhaben, Eisler, von dem ja ohnehin zwei Lieder aufgenommen waren, für die Musik zu gewinnen[18], verwirklicht. Allerdings legte Eisler seine Partitur erst viel später, 1956, als es nun tatsächlich zur Uraufführung kam, vor, übrigens mit beträchtlichen Anleihen bei sei-

ner Filmmusik »Nuit et Brouillard«.

Brecht hat einmal bemerkt, daß sein Lied »Resolution der Kommunarden« die »Antwort der Kommune von Paris im Jahre 71 darstellte auf die Drohung einer verkommenen französischen Bourgeoisie, Paris an Bismarck und den Reaktionär Thiers auszuliefern«.[19] Seine Quellen waren das »Dekret der Commune über die Trennung von Kirche und Staat« und die »Adresse des Generalrats über den Bürgerkrieg in Frankreich 1871«. (Die Wendung »in Erwägung«, authentisch aus dem »Dekret . . .«, heute altertümelnd, mit dem Anflug parodierten Bürokratendeutschs, gefiel Brecht sehr, und er leitete damit später, in den fünfziger Jahren, die an der Tür seines Sommerhauses in Buckow angehefteten Argumente für die Bitte um Ungestörtheit ein.[20])

Mehrere Strophen sind in Varianten überliefert; sie zeigen, wie gründlich die Endfassung filtriert wurde. Die erste Strophe ging von dieser Version aus:

In Erwägung, daß ihr Gesetze gemacht habt
Die uns hindern sollen am Leben
Sagen wir: sie seien nicht beachtet
Und wer sie bricht, ist ein ehrlicher Mann.

Anschließend der gereimte Refrain:

Und wenn ihr uns dann eben
Mit euren Kanonen droht
Sagen wir: ein schlechtes Leben
Ist schlimmer als der Tod.[21]

(Bereits in der »Mutter« läßt Brecht die Protagonistin sagen: »Fürchtet doch nicht so den Tod und mehr das unzulängliche Leben!«)

Die »Gedichte aus dem Nachlaß« verzeichnen unter der Periode »1928 bis 1932« einen (fragmentarischen) »Gesang gegen das schlechte Leben« mit folgender erster Strophe:

Ihr hungert, Proleten
Aber gibt es nicht genug Brot?
Es gibt Brot genug. Aber wir kommen nicht zu.
Was trennt euch denn vom Brot?
Nichts trennt uns vom Brot als eine Fensterscheibe!
So zerschlagt sie!
Fürchtet nicht so sehr den Tod!
Fürchtet mehr das schlechte Leben.[22]

»Resolution« steht in der gleichen musikalischen Kategorie wie das »Einheitsfrontlied«, was nicht zuletzt auch durch die Anweisung »nicht zu schnell, nicht zu langsam« – beim »Einheitsfrontlied« »nicht schleppen, nicht eilen« (auf einem Manuskript: »Nicht zu rasch! Nicht zu langsam!«) – angezeigt ist: durch Marschrhythmus zur Organisiertheit auffordernd, aber ohne Nötigung, sondern aufgrund der »Erwägung«, also bei allem den Körper mitreißenden Schwung mit Platz für den Gedanken, das Wort. Modell stand – und damit wird auf Anlaß und Quelle verwiesen – der leichtfüßige französische Geschwindmarsch, der gerade zur Revolutionszeit durch Punktierungen zum Tanz hin tendierte. Jedenfalls sollte die »Resolution«, bei aller Entschlossenheit, überlegen und freundlich geboten werden, auch mit dem Unterton der Befragung, die im Argument mit der Folgerung verschwistert liegt.

68
Ballade von der »Judenhure«
Marie Sanders

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] »Vereinfachter Klavierauszug«. Instrumentation: Flöte, Klarinette, Fagott, Klavier, Kontrabaß. Das Autograph einer Fassung für Gesang und Klavier enthält ein variantes Vorspiel.[2] Im Refrain der vierten Strophe steht ⁄ statt der Eislerschen Fassung »das Fleisch steht auf in den Vorstädten« in unserer Ausgabe die bei Brecht für alle Strophen gültige Wendung »das Fleisch schlägt auf . . .« (so auch Gisela May auf ihrer unter Anleitung von Hanns Eisler erarbeiteten Schallplatte[3]). Der Schlußrefrain als Warnung an die Handlanger entspricht Brechts ursprünglicher Fassung[4]; später adressierte er die Warnung an die von

ihnen Gejagten:

Großer Gott, wenn wir ein Ohr hätten
Wüßten wir, was man mit uns macht.[5]

Die Distanzierung von dem Ausdruck »Judenhure« durch Anführungszeichen im Titel taucht erstmals in den »Hundert Gedichten« (1951) auf und wurde für unsere Ausgabe übernommen. John Willett teilt eine frühe Version des Gedichts mit und vermutet Eislers Einfluß auf die Endfassung.[6] In der Sammlung Kate Kühl gibt es einen (in Details abweichenden) Klavierauszug in es-Moll; der Titel lautet (auch auf dem beigelegten Textblatt) »Ballade von der Judendirne Marie Sanders«.

Brechts Gedicht entstand 1935 als Reaktion auf die damals von den Nazis erlassenen »Judengesetze« und die verstärkten Pogrome; Eislers Komposition datiert vom gleichen Jahr. 1944 erwog Brecht eine Dramatisierung als Oper für Paul Dessau[7]; einige Entwürfe sind überliefert.[8] Unter dem 5. Oktober vermerkt er in seinem Arbeitsjournal[9] ein Gespräch mit Dessau und Winge über den Opernstoff, »speziell über chöre«.

Bei der Beratung der Einstudierung mit Irmgard Arnold und Andre Asriel hat Eisler wichtige, ins Handexemplar des Pianisten eingegangene Interpretationshinweise gegeben. Er zielte auf starke Kontrastierung ab: Refrain der dritten Strophe »presto« und in der Begleitung »pianissimo«, mit einem Diminuendo gegen Schluß; vierte Strophe durchweg »forte« (statt des angezeigten »piano«!), der Refrain »lento«, die letzten vier Takte »meno mosso«, am Schluß sogar noch ein Ritardando.[10]

Gisela Mays Interpretation[11], ebenfalls unter Aufsicht Eislers erarbeitet, stellt das Tempo von Strophe und Refrain in scharfen Gegensatz: jene in freiem Bericht (Viertel = 104), dieser (einschließlich des kurzen Vorspiels) rhythmisch straff und wesentlich schneller (Viertel = 138). Mit Beginn der vierten Strophe erfolgt ein Wechsel in der Erzählhaltung: In das Wort wird Anklage getragen und der Refrain (wie auch bei Eislers Änderungen für Irmgard Arnold) im Forte gesungen, mit großer Verbreiterung am Schluß. (Allerdings ist das Grundtempo hier nicht »lento« – wie von Eisler nachgetragen –, sondern den anderen Refrains angeglichen.)

Kinderlieder

Schon 1920 beschäftigte sich Brecht mit Kinderliedern[1]; für seinen Sohn Frank soll er ein (verlorengegangenes) Kinderbuch verfaßt haben, mit der Hand geschrieben und illustriert von Caspar Neher.[2] Er ist oft zu Gedichten für Kinder – große Ausnahme unter den Lyrikern dieses Jahrhunderts! – zurückgekehrt, und zwar vor allem in den dreißiger Jahren, als sein Sohn Stefan und seine Tochter Barbara heranwuchsen, und in der Zeit nach dem Exil, zur Belehrung der in eine neue Gesellschaft gestellten jungen Generation. Er sah das Kinderlied von zwei Gesichtspunkten aus: einmal als Lied *für* Kinder und zum anderen als eines *über* sie. Schließlich verschlüsselte er ins Kinderlied Gedanken, die seine Elemente, wie das kindgemäße Bild, als Verfremdung benutzten. Oft genug verbinden sich die Absichten: Das Gedicht kann sowohl vom Kinde verstanden werden als auch eine zweite Bedeutung in sich schließen, zu deren Erkenntnis der Erwachsene aufgerufen ist.

Eisler hatte ein Gespür für Brechts progressive, hintergründige Pädagogik. In der Instrumentalmusik hatte er schon seine Erfahrungen gesammelt: Seit 1932 arbeitete er im Auftrag des Moskauer Staatsverlages an einer Serie von Klavierstücken für Kinder. In einem Entwurf zum Vorwort seines Streichtrios über »B-a-c-h«, das sich ebenfalls als »pädagogische Musik« versteht, schreibt er: »Aus der neueren Pädagogik wissen wir, daß das Kind nicht so ›kindisch‹ ist, wie es der Erwachsene glaubt. Selbst die Kinderstücke der besten Autoren begehen denselben Fehler, den etwa ein schlechter Lehrer begehen wür-

de, wenn er mit einem Kind in einer die Kinder nachahmenden Sprache sprechen würde. Aus dieser Überlegung versuchte der Autor, das Kind mit fortschrittlichen neuen Mitteln musikalische Logik zu lehren. Selbstverständlich soll das Lehren und Erlernen von musikalischer Logik nicht in einer trockenen und didaktischen Weise geschehen, sondern in einer alle Ausdrucksmittel der Musik enthaltenden Weise. Es wurde sogar besonderer Wert auf das Amüsante gelegt, da das für die Pädagogik besonders wichtig ist.«[3]

69
MUTTER BEIMLEIN

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentalstimme mit der Bezeichnung für Klarinette. Die Korrektur der Singstimme in Takt 11 (»d« statt »e«) folgt dem bei Proben mit Eisler benutzten Arbeitsexemplar des Pianisten Andre Asriel. Bei Brecht heißt es »Mutter Beimlen« (so auch bei Therese Giehse auf ihrer Schallplatte[2]). Brechts dritte Strophe hat Eisler nicht vertont. Fand er deren »derbe Aussage« ungeeignet und hatte sich das »einfache musikalische Material« erschöpft?[3] Therese Giehse und Gisela May[4] fügen sie dennoch – auf das Modell der zweiten Strophe – an, was auch unsere Ausgabe als Vorschlag (der sich freilich nicht auf Eisler berufen kann) übernimmt.

Brecht hat das Gedicht um 1926 geschrieben, Eisler es 1935 komponiert. Brecht hat es nie als ein »Kinderlied« erklärt, aber Eisler nahm es in die von ihm zusammengestellte Sammlung »Fünf Lieder für Kindergärten«[5] auf. Obwohl der Wegfall der delikaten dritten Strophe dies einigermaßen rechtfertigt, so erweckt doch die Bestimmung gerade für »Kindergärten« Zweifel, zumal sich in einigen der anderen Lieder politische Satiren verstecken; es scheint, daß der Titel hier ironisch zu verstehen ist. Da würde sich denn auch die makabre Komik der »Mutter Beimlein« gut einfügen, deren Vertonung übrigens keineswegs pädagogische Ziele verfolgt, sondern – ebenfalls in komischer Absicht – Simplizität offen aufstellt. Dick ist Illustration aufgetragen; der »hinkende« Rhythmus trifft sich mit der Persiflierung des Moritatentons durch einen quasi asthmatischen Leierkasten.

Irmgard Arnold, die das Lied mit Eisler erarbeitet hat[6], nimmt ziemlich rasches Tempo (drei Achtel = 80) und hält sich, wie unbeteiligt, an die durch die Musik vorgegebene Mechanik. (Im Arbeitsexemplar des Begleitpianisten Andre Asriel ist die Tempobezeichnung »mäßig bewegte punktierte Viertel« durch »schneller« ersetzt und zusätzlich »atemlos« vermerkt.[7]) Gisela May[8] und Therese Giehse[9] schlagen ein fast um die Hälfte langsameres Zeitmaß an (drei Achtel = 48) und gehen – Satzteile wie Wortkörper sorgfältig zerschneidend – eher vom Erzählen aus.

70
BETTELLIED

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Klavierauszug. Im Original mit Violine und Violoncello besetzt; der Satz ist getreu für Klavier übertragen. Bei Brecht steht der Text als »Kleines Bettellied« in den »Svendborger Gedichten«.[2]

Mit anderen Kinderliedern entstand das Gedicht 1934. Eislers Vertonung datiert vom 9. Mai 1937. Von Ende Januar bis in den Herbst hinein hielt sich Eisler bei Brecht in Skovsbostrand (Dänemark) auf; in der ertragreichen Arbeitsperiode komponierte er im Mai eine Gruppe Brechtscher Kinderlieder: »Bettellied« (9. Mai), »Der Pflaumenbaum« (9. Mai), »Der Gottseibeiuns« (11. Mai), »Ulm 1592« (12. Mai), »Der Räuber und sein Knecht« (14. Mai). Er plante damit ein »Büchlein von Kinderliedern«.[3]

Bereits 1932 hatte Eisler in einem der »Sieben Klavierstücke«, später in der Sonatine für Klavier »Gradus ad parnassum« und in dem Streichtrio »Präludium und Fuge über B-a-c-h« (beides 1934) versucht, die Methode des Komponierens mit zwölf Tönen der Musikpädagogik nutzbar zu machen. Nunmehr

wollte er auch an Vokalwerken zeigen, und zwar sogar an funktionell gebundenen, wie Kinderliedern oder politischen Kantaten (in Skovsbostrand entstanden auch mehrere Sätze der »Deutschen Sinfonie«, das »Lenin-Requiem« und die Kammerkantaten nach Ignazio Silone und einem Zeitungsbericht), daß man – dem Entwurf seiner Vorbemerkung zum Streichtrio nach – »mit der 12-Ton-Technik in einer einfachen, leicht verständlichen, logischen Weise musizieren kann«.[4] Weiter schreibt er dort: »Dies zu beweisen war besonders notwendig, da im allgemeinen Werke, die im 12-Ton-System geschrieben sind, eine so überkomplizierte Faktur haben, daß man sich fragen muß: Ist diese Kompositionsmethode zwangsläufig mit einer so äußerst komplizierten Schreibweise verknüpft, oder wäre mit dieser Methode ein einfacher, den breitesten Massen brauchbarer Stil möglich?«[5]

Beim »Bettellied« liegt schon in der besonderen Form der Zwölftonreihe Witz.[6] In Eislers Vertonung sind Technik und Konstruktion hinter höchst lebendiger Gestik versteckt. Überdies wird die neuartige Organisation des Tonmaterials mit traditionellen Formcharakteren verbunden, so daß sich, auch bei vertrackter Intervallik, durchaus das Liedhafte durchsetzt. Die Interpretation muß so über der Sache (sprich: über der geläufigen Beherrschung der Melodie) stehen, daß sie elegant Gesten ausstellen und den hintergründigen Spaß hervorholen kann.

An die Nachgeborenen

Das Gedicht »An die Nachgeborenen« entstand zwischen 1934 und 1937. Von den drei Teilen trat der erste zuletzt hinzu; Brecht ergänzte das Gedicht sozusagen nach vorn.

Die »Nachgeborenen« sollen die Dialektik von Güte und Haß aus den gesellschaftlichen Verhältnissen, in die der Chronist gestellt ist, begreifen. Dieser ist Brecht: Autobiographie und Zeitgeschichte fließen zusammen. Da ein Dichter spricht, wird auch über Kunst und ihre Bedeutung reflektiert. Ein Zwiespalt wird aufgezeigt, aber nicht als tragisch, unlösbar hingestellt – die Dialektik öffnet die Überlegungen auf eine freundliche, befriedete Zukunft hin.

Eisler, seit Ende Januar 1937 Gast Brechts im dänischen Skovsbostrand, komponierte zuerst den zweiten Teil des Gedichts (13. April), dann den dritten (15. April) und erst Jahre später, am 2. September 1939 in Mexico City, den ersten. Dabei will er – was die zahlreichen Abweichungen erklärt – von einer textlichen »Vorfassung« ausgegangen sein.[1] Er erinnert sich an die Arbeit: »Er legte mir gar nicht das Gedicht ›An die Nachgeborenen‹ vor, sondern gab mir so einen Umschlag mit ungefähr dreißig Gedichten und sagte: ›Schau doch mal nach, vielleicht ist etwas Brauchbares für dich drin.‹ Es war also als Kompositionsvorlage gedacht. Das waren diese gelben Schreibmaschinenzettel. Ich schaute da nach und fand dieses Gedicht – und ging zu Brecht und sagte: ›Du, Brecht, das ist kolossal!‹ Sagte er: ›Wirklich? Hältst du das für brauchbar?‹ Mehr hat er nie gesagt. ›Brauchbar‹ – das war die Formulierung. Ich sagte: ›Du, das ist kolossal!‹ Ich habe es sofort komponiert und spielte es ihm vor. Er war damit sehr einverstanden.«[2]

Eisler hat die drei Lieder als »Elegien« betitelt. Der Begriff meint bei ihm anderes als die Bedeutung, die ihm in der Geschichte zuwuchs – nämlich Klagelied –; eher geht er auf die weitere inhaltliche Fassung in der Antike zurück, die, auf keinen Affekt festgelegt, philosophische und politische Thematik einschloß. (Auf ähnliche Weise wächst bei Eisler der Begriff »Ballade« über seine gebräuchliche Definition hinaus.) Die »Elegien« teilen sich freundlich, sogar heiter mit, der Überwindbarkeit der gesellschaftlichen Zustände – die freilich Klage herausfordern – gewiß. Sie treffen damit den Ton des »Elegischen« bei Brecht, der »auf spezifische Weise den aufklärerischen Optimismus« nuanciert und »ein dialektisches Begleitmotiv seines produktiven utopischen Denkens« ist.[3] Dies gibt Finger-

zeige für den Vortrag, der sich nicht der Wehleidigkeit hingeben, sondern distanziert auf den philosophischen Inhalt lenken sollte. So hörte Max Frisch 1947 in Zürich Brecht »An die Nachgeborenen« rezitieren: »Wie Brecht uns dieses Gedicht vorgelesen hat: schüchtern, nicht verkrampft, er ist kein anderer als zuvor und nachher, seine Stimme ist leise, ohne Veränderung seines mundartlichen Klanges, fast lispelnd, aber deutlich und genau vor allem im Rhythmus, scheinbar ohne Betonung, sachlich, Worte zeigend, wie man Kieselsteine zeigt, Gewebe oder andere Dinge, die für sich selbst sprechen müssen; Haltung eines Mannes, der, seine Zigarre rauchend, genötigt ist, einen Text abzulesen, einfach weil nicht jedermann diesen Text in der Hand hat; ungefähr wie man einen Brief vorliest: mitteilend.«[4] Später hat Brecht das Gedicht auch für eine Tonbandaufnahme gesprochen.[5]

Trotz des zweijährigen zeitlichen Abstands in der Komposition der Teile II/III und I und obwohl Eisler die Teile II/III für sich getrennt veröffentlichte[6], folgt unsere Ausgabe der Abfolge des Brechtschen Gedichts, und es wird empfohlen, diesen Zusammenhang zu bewahren. Dies ist nicht zuletzt auch durch die stilistische Einheit der Musik berechtigt. Eisler sucht die Progressivität von politischem Bewußtsein und musikalischem Material zusammenzuführen und komplizierte Technik der Allgemeinverständlichkeit zu öffnen. Er wandte die von seinem Lehrer Arnold Schönberg entwickelte Dodekaphonie an, disponierte sie aber nicht zur Anfachung von Expression, sondern lenkte eher auf die intellektuellen Qualitäten, auf die der Methode eingeschriebene Kühle und Logik, den Gestus des Erwägens, den Diskussionscharakter. Es stellt sich nicht selbstgefällig ein Konstruktionsprinzip zur Schau; dieses wird sogar, obwohl es streng genug ist, durch die Bindung von Motivik und Form an die Tradition und durch lebendige, beredte Phrasierung in den Hintergrund geschoben. Damit sind Fingerzeige für die Interpretation gegeben, die zwar ihre Sachlichkeit bewahren, aber Unterkühltheit vermeiden und locker und geschmeidig und den Hörer zur Auseinandersetzung anregend den Auftrag des Gedichts weitergeben sollte.

Als »volkstümliche Fassung für Ernst Busch« hat Eisler die Teile II/III von »An die Nachgeborenen« – nun auch unter diesem Titel – neu komponiert. Busch will ihn dazu (und zu anderen Liedern) Mitte der fünfziger Jahre angeregt haben, auch um ihn aus der Resignation, in die ihn die Auseinandersetzungen um sein »Faustus«-Libretto gestürzt hatten, herauszuführen.[7] Eisler gibt – die »Zwei Elegien« zum Vergleich heranziehend – diese Erklärung: »Das war für ihn technisch zu schwer. Die populäre Fassung ist selbstverständlich auch sehr lustig, und Busch singt sie auch großartig. Aber wissen Sie, das sollen andere Leute entscheiden wie ich. Ich bin knapp imstande, zwei, auch drei Fassungen zu schreiben. Was aber dann brauchbarer ist – ich sage nicht: besser –, das sollen andere Leut' entscheiden ... Ich glaube, die populäre Fassung ist gar nicht viel populärer wie das; sie ist einfach einfacher zu singen. Ich habe also dem Busch eine Chance gegeben, das in eine volkstümliche Art des Musizierens zu zwingen – was auch einen eigentümlichen Widerspruch zwischen den hohen Versen von Brecht und einer einfachen Melodie ergibt.«[8]

An die Stelle der Dodekaphonie tritt nun Tonalität und sogar Regression auf ihre einfachsten, geläufigsten Wendungen: eine Umwandlung ins Volkstümlich-Elementare, auch unter Einschluß von Trivialem, Abgegriffenem. Ist dies – Grabs folgert es aus dem strapazierten Wiederholungsprinzip und der flüchtigen Niederschrift – ein »rasch entworfenes ›Gelegenheitswerk‹«?[9] Eisler macht auf die Übereinstimmung des Gestus mit den »Elegien« aufmerksam, wenn er vielleicht auch »etwas vereinfachter« sei; andererseits findet er, daß dies »sehr kompliziert zu singen« sei, komplizierter als das Konzertlied.[10] Die Deutung des Gedichts aus distanzierter Überlegenheit heraus, ohne Hingabe an Stimmungen und Illustration, ist dieselbe und hält

sich, namentlich im ersten Lied, sogar an eng verwandte Melodieformeln. Dodekaphones Material wird in tonales ummodelliert; freilich verändert sich dabei doch auch – Eisler weist darauf hin – der Gestus.[11] Daß die Interpretation gerade mit der vereinfachten Fassung ihre Schwierigkeiten hat, liegt daran, daß sie – umgekehrter Vorgang wie bei der dodekaphonen Version – nicht die Naivität (um nicht zu sagen Simplizität) ausstellen darf, sondern in den elementaren Formeln der Gedanklichkeit des Wortes Geltung geben muß.[12]

71
Elegie 1939

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1]
Brechts Endfassung gegenüber sind bei Eisler außer kleineren Abweichungen einige Zeilen (erster Abschnitt: »das arglose Wort ist töricht«, fünfter Abschnitt: »auch ohne Gewalt auskommen/Böses mit Gutem vergelten/ . . ./ gilt für weise«) und der dritte Abschnitt ganz ausgelassen. Obwohl Brechts Gedicht von 1937 datiert ist, hat Eisler sein Lied im Titel auf 1939 bezogen: Der Konflikt dauerte unvermindert fort.

Bei einer Einstudierung empfiehlt es sich, die von Manfred Grabs erschlossenen Hinweise Eislers im Handexemplar des die Sängerin Irmgard Arnold begleitenden Pianisten Andre Asriel zu beachten.[2] Die einleitende Zeile »Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!« sollte als »Motto« aufgefaßt und »breit« geboten werden (ursprünglich hatte Brecht die Abschnitte numeriert und dabei die erste Zeile als eine eigene Einheit abgehoben.[3]) Beim Beginn der nächsten Zeile ist dann »a tempo« gefordert – also schneller, im eigentlichen Grundtempo. Zum Nachspiel des Klaviers ist »vorwärts« angezeigt (in die Gesamtausgabe übernommen); in der Erstschrift des Autographs stand dort »forte« (getilgt bei der Reinschrift).

72
Elegie I

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1]
Es gibt irrige Datierungen in verschiedenen Publikationen und in Äußerungen Eislers: In seinen Gesprächen mit Hans Bunge nennt er die Jahre »1935 oder 1934«.[2] Die 1952 in der Collection Litolff/Leipzig erschienene Ausgabe ist auf 1936 datiert. Im Band I der »Lieder und Kantaten«[3] steht 1935. Die Erstausgabe in der Universal Edition Wien 1945 nennt das richtige Datum: April 1937.

In einem Entwurf hat Eisler das Lied »Asphalt« genannt – offenbar in Anspielung auf den von den Nazis als Diffamierung gebrauchten Begriff »Asphaltliteratur«.[4] (Brecht setzt 1934 in einem Geburtstagsgruß an Lion Feuchtwanger die »Asphaltliteratur« mit »der Literatur schlechthin, der großen europäischen Literatur, wie sie sich im Laufe der letzten Jahrhunderte geschichtlich entwickelt hat«, gleich.[5]) Die Musik hat die Haltung eines Berichts: Sie erzählt das Gedicht, aber nicht illustrativ, Stimmungen hingegeben, sondern distanziert, sogar im Widerspruch zum Wort, die Aufhebung der Schilderungen vorwegnehmend. Brecht war davon, Eislers Erinnerungen nach, sehr angetan. »Ich erinnere mich noch an sein zigarrenrauchendes Zuhörertum, wo er sagte: ›Ach, ist das episch!‹ – in einer Art wirklichen Genusses.«[6]

Änderungen, die aus dem Vergleich der Quellen verfolgt werden können, lassen Eislers Absichten erkennen. So fügt er für den Abdruck in den »Liedern und Kantaten« beim ersten »Refrain« die Anmerkung »leicht« ein; dies gilt für den »Refrain« überhaupt, auch bei seiner instrumentalen Exposition als Vorspiel und bei der mehrmaligen Wiederkehr. Als Roswitha Trexler das Lied Stephanie Eisler, die den Vortrag ihres verstorbenen Mannes noch gut im Ohr hatte, vorsang, wurde sie hier zu rascherem, tänzerischem Tempo angehalten. Dies trifft auch auf die letzte, melodisch neu formulierte Zeile zu, wo Eisler bezeichnenderweise einmal »a tempo« notiert

hat – um ja vor einem Verschleppen zu warnen.[7]

Von Hans Bunge gedrängt, hat Eisler das Lied bei einem ihrer Gesprächsabende auf Tonband gesungen, sich am Klavier begleitend. Er sagte dazu: »Das ist ja wirklich ein fast nicht gesungenes Lied, weil es so schwierig ist, sowohl für die Sänger als auch für die Zuhörer. Vorläufig schwierig. Das gibt sich in einigen Jährchen. Zehn, zwanzig Jährchen spielen ja in der Musik keine Rolle.«[8] Freilich war er, als er die Aufnahme abhörte, damit nicht zufrieden: »Das kann ich, glaube ich, besser darstellen: nämlich ruhiger und freundlicher. In meiner Darstellung fehlt die Freundlichkeit. Das muß freundlicher gesungen werden, nicht gebellt werden – wie ein gekränkter Dackel.«[9] Auch eine Wiederholung gelang nicht besser, und bei der Beurteilung beschreibt Eisler den beabsichtigten Gestus – den nicht getroffen zu haben er bedauert: »Ich bin einfach nicht genug entspannt. Es ist dramatisch und unsinnig. Und so kann man es überhaupt nicht singen. Man müßte es ganz leicht, entspannt und fröhlich singen. Das kann ich momentan nicht. – Also, ich bitte Sie, diese beiden Bänder zu streichen und in keiner Weise irgendwo jemandem zu geben. Weil: Es ist einfach schlecht. Ich kann erstens nicht singen, und außerdem habe ich eine besonders rauhe Stimme heute. Das müßte ganz leicht und entspannt gesungen werden. Ich finde es ungeheuer schwach, auch teilweise dämonisch, auch mit einer – da kann man nur sagen: Selbstgenügsamkeit der eigenen Verzweiflung und des eigenen Niedergangs, die ich unappetitlich finde. – Das ist selbstverständlich auch in dem Gedicht drinnen, wenn man es genau analysiert. Nämlich eine gewisse Koketterie mit dem: ›Wir sind zwar ganz große Leute, bitten euch aber um Nachsicht.‹ Das ist bei Brecht nicht drinnen; bei mir ist es leider drinnen. Also, so kann man es nicht vortragen. – Nun, erfreulicherweise wurden diese Lieder in dieser Form noch nie gesungen. So hoffe ich – in zwanzig Jahren –, daß einmal ein vernünftiger Mensch singen wird, und zwar leicht, hell, fast humoristisch. So möchte ich es vorgetragen haben. Was ich gemacht habe, ist völlig falsch und wird dem genialen Gedicht von Brecht – das auch seine Tücken hat – nicht gerecht.«[10]

73
Elegie II: An die Überlebenden

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Die von Eisler gewählte Fassung »bedenkt, wenn ihr von unsern Schwächen sprecht, auch der finsteren Zeit, der ihr entronnen seid« wurde vom Herausgeber Manfred Grabs – da ihre Absichtlichkeit offensteht und sich eine falsche grammatische Beziehung ergibt – in Brechts Fassung »gedenkt . . .« verändert.[2] Zahlreiche weitere Abweichungen hingegen blieben erhalten, auch die wichtige Variante am Schluß, der bei Brecht (Endfassung) heißt:

Ihr aber, wenn es so weit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

Der Titel »An die Überlebenden« geht auf Fassungen von Brecht zurück, der diese Überschrift gewählt, sie aber später, das Gedicht in den Zusammenhang der drei Teile unter dem Obertitel »An die Nachgeborenen« stellend, aufgehoben hat.[3]

Für den Vortrag ist das von Eisler im Druck der Universal Edition Wien (1945) ergänzte (und in den »Liedern und Kantaten« nicht berücksichtigte!) »molto mosse« bei Einsatz des Gesangs entscheidend.[4]

74
An die Nachgeborenen I

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Der Obertitel für dieses und das folgende Lied lautet »An die Nachgeborenen«. Der Text (abweichend von der »Elegie I«) folgt Brechts endgültiger Fassung.

Es gibt eine Schallplattenaufnahme von Ernst Busch[2] mit Akkordeonbegleitung. Busch singt das Lied sehr eindringlich und bestimmt – also anders, als es Eisler für die erste Fassung empfohlen hat (»ganz leicht, entspannt und fröhlich«[3]). Bei den »Refrain«-Zeilen »so verging meine Zeit, die auf Erden mir gegeben war« wird das Grundtempo (Viertel = 92/96) jedesmal beträchtlich verbreitert (Viertel = 80) und das Wort groß ausgestellt.

75
AN DIE NACHGEBORENEN II

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Der Text (abweichend von der »Elegie II«) folgt Brechts endgültiger Fassung.

Auf der Schallplatte von Ernst Busch[2] werden schnelleres Tempo (Viertel = 120) und ein lockerer, leichter Vortrag angeschlagen, der sich von der in trivialen Wendungen hinschlendernden Melodie leiten läßt und doch, streng skandierend, auch den Sinn des Wortes öffnet.

Hollywooder Liederbuch

Am 30. Mai 1942 begann Eisler mit einer Sammlung von Liedern, die er bis zum 28. Dezember 1943 fortsetzte und nach dem Ort, wo sie entstand, »Hollywooder Liederbuch« nannte. Sie enthält siebenundvierzig Titel und zwei im »Anhang«, außerdem einige fragmentarische »Sprüche«.[1] Im Mittelpunkt stehen Gedichte von Brecht, solche aus dem skandinavischen Exil (»Steffinische Sammlung«, ausgehend von einer ersten Fassung)[2], aber auch an Ort und Stelle eigens für Eisler entstandene (unter anderem »Hollywood-Elegien«), flankiert von Hölderlin, Mörike, Goethe, Pascal, Rimbaud, Eichendorff, Berthold Viertel und Bibelworten. Eislers Freund Erwin Ratz faßt 1948 die Sammlung unter der Opuszahl 78 noch als Einheit auf, wenn er auch ihren Umfang mit »ungefähr 200 Gesängen« bei weitem überschätzt.[3] Eisler rückte aber von dem Titel »Hollywooder Liederbuch« ab (der hier gleichwohl, als vom Entstehungsort und der stilistischen Bindung gerechtfertigt, beibehalten sei); jedenfalls kam es zu seinen Lebzeiten zu keiner geschlossenen Veröffentlichung, sondern einzelne Lieder gingen, verstreut, in die vom Komponisten zusammengestellten Bände 1, 2 und 6 der »Lieder und Kantaten« ein. Erst mit dem Liederband der postum veröffentlichten »Gesammelten Werke« wurde eine nach der zeitlichen Folge geordnete (aber den »Anhang« und die »Sprüche« ausschließende) Übersicht gegeben. Eine Gesamtaufnahme auf Schallplatten legte im Rahmen der Hanns-Eisler-Edition die Sängerin Roswitha Trexler vor.[4]

Eisler hat das »Hollywooder Liederbuch« als eine »sehr seltsame und gelungene Arbeit« bezeichnet; Theodor W. Adorno, mit dem er in Hollywood befreundet war, habe ihn »flehentlich« gebeten, bei Absicht einer Veröffentlichung das Vorwort schreiben zu dürfen.[5] Erwin Ratz sieht in der Sammlung »einen Markstein in der Geschichte des Liedes . . . ähnlich wie einst die großen Zyklen Schuberts, Schumanns, Brahms' und Hugo Wolfs«.[6]

Eisler hat von den Liedern auch als von seinem »Hollywooder Tagebuch« gesprochen.[7] Brecht gegenüber soll er sie als »kleine, nicht sehr bedeutende gelegenheitsarbeiten in der art eines tagebuchnotierens« heruntergespielt haben, wobei Brecht freilich einräumt, daß er damit vielleicht auf Widerspruch zu stoßen hoffte (»die bescheidene brucknergeste«).[8] Die Anlage als Tagebuch zeigt sich in der Aktualität der Texte und deren biographischem Bezug; bei den »Hollywood-Elegien«, die Brecht auf Anregung Eislers als Reflexion ihrer dortigen Erfahrungen geschrieben hat, ist sie ganz offensichtlich, aber auch die historischen Vorlagen spielen auf die Gegenwart, vor allem auf das Schicksal der Emigranten, an.

Als Verfasser eines Tagebuchs hat Eisler die Texte nach der persönlichen Betroffenheit

ausgewählt, wobei er sich immer als eine politische Person sah. Er prüfte sie bis ins Detail hinein, auch von der ästhetischen Seite her, und riet Brecht, wo nötig, zu Änderungen; Brecht hat Beispiele für die gemeinsamen Diskussionen gegeben.[9] Bei den ererbten historischen Texten fühlte er sich berechtigt, zur Anpassung an seine Absicht nach Aktualität kommentierend durch Montage einzugreifen: Er ließ hier Verszeilen weg, andere ihren Platz wechseln und schuf durch eigenmächtige Kombinationen neue Sinnbezüge. Die Ergebnisse, die er auf diese Weise namentlich aus Hölderlin und Anakreon (in der Nachdichtung von Mörike) destillierte, nannte er »Fragmente« und drückte damit seine Distanz zu den Vorlagen aus; Brecht belobigte ihn, er habe den Hölderlin »entgipst«.[10]

Brecht schrieb über Eislers Lieder: »für mich ist seine vertonung, was für stücke eine aufführung ist: der test. er liest mit enormer genauigkeit.«[11] Eisler untersuchte die Texte nicht nur auf Stimmigkeit und Verständlichkeit, er stellte sich ihnen auch als Kommentator und holte ihren oft versteckten philosophischen Sinn hervor. Konform mit Brechts Ansichten über Musik als Kommentar bevorzugt er dabei den dialektischen Weg und erhellt den Text von einer gegensätzlichen Position her: Der von Brecht so genannte Verfremdungseffekt bewirkt durch Infragestellen scheinbar wohlverbürgter Tatsachen ein vertieftes Erkennen. Erwin Ratz schreibt: »Die Dinge erscheinen in der musikalischen Ausdeutung, die in ihrer stilistischen Eigenart kaum ein Vorbild hat, wie in einem neuen Lichte, als sähen wir sie zum ersten Male.«[12] Brecht erkennt den Wert der dialektischen Textbehandlung für das Verständnis der Gedichte; Eislers Kompositionen hielten »zu einem studierenden lesen« an, »zu einem nachgrabenden studium«.[13]

Eisler schafft sich ein weites stilistisches Feld mit erheblichen Gegensätzen. Eines bleibt freilich, welches Material er auch anwendet, ausgesperrt: expressionistische Überhitzung. Letztlich dient der klassische Liedtyp eines Franz Schubert als Modell: Allemal dominiert die Melodie, und zwar in einer bequemen Lage, die verständliche Deklamation gewährleistet. An dieser Form haben sich gelegentlich auch aus der Dodekaphonie entwickelte Prinzipien zu bewähren, freilich selektiv und abstrahiert – sehr im Unterschied zu den Zwölftonliedern der dreißiger Jahre. Vielmehr greift Eisler hier reichlich nach verbrauchten Substanzen und beweist ihre Fähigkeiten, in neuer Zuordnung frisch zu wirken; er zitiert aus der musikalischen Tradition, bis in vertraute Wendungen hinein, und stellt das Überkommene doch in ein neues Licht, läßt es – zur Überraschung, letztlich als Anstoß zum Nachdenken – »fremd« erscheinen.

Er sah in diesem Verfahren auch einen politischen Auftrag. In dem 1938 mit Ernst Bloch geschriebenen Aufsatz »Die Kunst zu erben« fordert er, »klassisches Material«, das für den antifaschistischen Kampf geeignet ist, »auszusondern und zu präparieren«.[14] In dem 1943/44 gemeinsam mit Theodor W. Adorno verfaßten Buch »Komposition für den Film« werden solche Gedanken detaillierter ausgeführt; dabei konnte Eisler von praktischen Erfahrungen ausgehen, und zwar nicht nur den in seiner Filmmusik gesammelten, sondern auch denen des »Hollywooder Liederbuchs«. Adorno und Eisler schreiben über die Elemente und Techniken der neuen Musik: »Entscheidend dabei ist nicht der größere Reichtum an Dissonanzen, sondern die Auflösung der vorgegebenen, konventionellen musikalischen Sprache. Alles ergibt sich unmittelbar aus den konkreten Anforderungen des Gebildes, nicht aus dem Schema. Ein Stück voll Dissonanzen kann durchaus konventionell in seinem Duktus sein und eines, das verhältnismäßig einfacheres Material verwendet, durchaus avanciert und neu durch den konstruktiven Einsatz der Mittel. Selbst eine Dreiklangsfolge kann fremd klingen, wenn sie aus den gewohnten Assoziationsgeleisen herausgenommen und einzig aus der Stimmigkeit des besonderen Gebildes abgeleitet wird.«[15] Es wird zwischen »Material« und »Verfahrensweise«, dem »konstruktiven

Komponieren«, unterschieden; das Material sei der Verfahrensweise gegenüber, wenn nicht alles trüge, »relativ gleichgültig« geworden: »Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, daß sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern daß sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.«[16] Als entscheidend wird »ein Durchkonstruieren, in dem jedes einzelne Moment durchs Bewußtsein des Ganzen durchsichtig bestimmt ist«[17], angesehen, auch die »Tilgung von Klischee und Floskel«.[18]

Der Eisler-Biograph Albrecht Betz sieht die im »Hollywooder Liederbuch« gesammelten Werke als »Dokumente individueller künstlerischer Résistance«[19] an. Eisler leistete nach mehreren Seiten hin Widerstand: gegen eine Gesellschaftsordnung, die den Menschen sich selbst entfremdete und, als Faschismus, ihn in Barbarei trieb; gegen die heuchlerische Verklärung falschen Bewußtseins in der Traumfabrik Hollywood; schließlich aber auch gegen künstlerische Produktionen, die ihren Protest in der blanken Wiedergabe erschöpften und die Tragödie verabsolutierten. Eisler läßt in seinem Liederbuch auch in den Berichten aus der Zeit der Erniedrigung die Hoffnung auf die befreite, befriedete Welt anklingen. Er hat die Lieder auf diese Zukunft hin komponiert; in Hollywood wurden sie damals, von gelegentlichem Vorspiel im Kreis von Freunden abgesehen, nicht bekannt. In seinem Entwurf eines Vorworts heißt es: »In einer Gesellschaft, die ein solches Liederbuch versteht und liebt, wird es sich gut und gefahrlos leben lassen. Im Vertrauen auf eine solche sind diese Stücke geschrieben.«[20]

76
An den kleinen Radioapparat

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Der Text stammt aus Brechts »Steffinischer Sammlung« und hat dort den Titel »Auf den kleinen Radioapparat«.[2] Ein sinnentstellender Fehler (auch in Eislers »Gesammelte Werke« eingegangen) wurde in unserer Ausgabe korrigiert: Statt – wie Eisler schreibt – »*meine* Lampen« muß es »*seine* Lampen« heißen, denn damit sind die Radioröhren gemeint.

Brecht scheint in diesen Versen (wie auch bei anderen Gedichten) von einer Eintragung seines Arbeitsjournals ausgegangen zu sein. Er schreibt unter dem 11. Juni 1940: »in der letzten zeit, seit die nachrichten so schlecht werden, erwäge ich sogar, ob ich das frühradio abstellen soll. der kleine kasten steht neben dem lager, meine letzte handlung am abend ist, ihn aus-, meine erste am morgen, ihn anzudrehen.«[3]

Eisler hat das Lied im Mai 1942 als eines der ersten des »Hollywooder Liederbuchs« komponiert. Von den Begleitformeln bis in Einzelheiten der Faktur hinein wirkt es wie ein Schubert-Zitat. Die Romantizismen nehmen sich in Verbindung mit dem Gegenstand, der hier besungen wird – ein Radioapparat –, merkwürdig aus; es soll eine hintergründige Gefühlsbeziehung ausgedrückt werden: die Hoffnung.

Bei der Einstudierung mit der Sängerin Irmgard Arnold[4] hat Eisler im Handexemplar des Pianisten Andre Asriel ergänzende Bemerkungen zur Vortragsweise eingezeichnet bzw. eintragen lassen. So wünscht er sich das Tempo »sehr flüssig« und schreibt zusätzlich dem Gesang »groß, ohne Nuance« und dem Klavier »nicht schleppen, nicht hetzen, eintönig« vor.[5] Die Haupttöne einiger Phrasen sollen unter Ritardando angezielt werden; wohl deshalb, damit – in Verbindung mit den hier ohnehin auffällig großen Intervallsprüngen – die Bedeutung der ihnen zugeordneten Worte (»daß meine Feinde«, »von ihren Siegen«, »und von meiner Müh«) hervortritt.[6] Danach sollte rasch wieder das Tempo gefaßt werden, was an einer Stelle auch ausdrücklich angezeigt ist. Bei den Schlußtakten des Klaviers steht »eilig« – überhaupt eine Eigenart der Eislerschen Schlüsse, die nach Öffnung drängen.[7]

77
Über den Selbstmord

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Der Text stammt aus Brechts 1939 bis 1941 entstandenem Parabelstück »Der gute Mensch von Sezuan« (dort von Paul Dessau vertont). Der Titel von Eislers Autograph lautet »Monolog (aus einem Theaterstück)« (ursprünglich: »Der Selbstmord«); auf einer Abschrift steht: »Über den Selbstmord (1939)«. Brechts endgültige Textfassung weicht insbesondere im zweiten Teil ab:

Denn angesichts des Elends
Genügt ein Weniges
Und die Menschen werfen
Das unerträgliche Leben fort.[2]

Die im Titel einer Abschrift von Eisler vermerkte Jahreszahl 1939 kann sich nur auf eine inhaltliche Festlegung des Textes beziehen; bei der Erstveröffentlichung in den »Liedern und Kantaten« ist damit das Kompositionsdatum bezeichnet. Das Lied entstand aber Anfang Juli 1942.[3] Eislers dynamische Bezeichnungen, zum Teil nachträglich differenziert, lassen die Absicht größter Diskretion erkennen.[4]

78
Der Kirschdieb

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Im Vergleich mit Brechts endgültiger Textfassung gibt es verschiedene Varianten, z. B. »lange vor Morgengraun« (Eisler) – »lange vor Hahnenschrei« (Brecht).

Das Gedicht ist als Parabel auf die Vergesellschaftung der Naturprodukte angelegt. »Humorvoller hat kein anderer deutscher marxist die primitiven impulse des heiligen eigentumrechts offenbart, die im hausbesitzer in bewegung geraten, wenn ein diebsgeselle sich so frecht an *meinem* kirschbaum und *meinen* kirschen vergreift.«[2] Vielleicht kam Brecht ein Geschehnis in den Sinn, das er im September 1920 in seinem Tagebuch festgehalten hat: »Mittags redet Papa Unsinn über den Kommunismus. Zwei Äpfel im Garten sind gestohlen, ich verteidige den Dieb: Was Bäume machen, gehört niemand.«[3]

In seinem Arbeitsjournal notiert Brecht unter dem 26. Juli 1942: »eisler sagt, er habe jetzt die ganzen FINNISCHEN GEDICHTE auskomponiert. zuletzt, als nichts mehr übriggeblieben sei, den KIRSCHDIEB und HEUTE, OSTERSONNTAG FRÜH.«[4] Mit den »Finnischen Gedichten« ist eine von Brechts Mitarbeiterin Margarete Steffin angelegte Sammlung aus seinem skandinavischen Exil gemeint; allerdings hat Eisler keineswegs alle diese zweiundzwanzig Gedichte vertont, sondern nur vierzehn.[5] Die Komposition des »Kirschdiebs« datiert, einem Vermerk auf der Erstschrift nach, vom gleichen Tag wie Brechts Eintragung: dem 26. Juli 1942.

Für die Einstudierung mit der Sängerin Irmgard Arnold und dem Pianisten Andre Asriel hat Eisler bemerkenswerte zusätzliche Hinweise gegeben.[6] Nachspiel: Ergänzung des »molto« beim »accelerando«, außerdem »forte« (statt »mezzoforte«) und »Rock and Roll / wie wild«; fünf Takte vor Schluß (Dreiachtelteltakt) »a tempo« und Streichung des »piano subito«; die Spitzentöne im Klavier (d″) mit Akzenten (Herausstellung der metrischen Verschiebung und mithin der Illustration – des freien, frechen »Pfeifens«, auch auf die Gesetze!); der Schlußton »forte«.[7]

79
Hotelzimmer 1942

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Der Titel stammt von Eisler.

Bei Brecht ist der Text der Teil VII des Gedichts »1940« aus der während der Emigration in Skandinavien entstandenen, nach seiner Mitarbeiterin genannten »Steffinischen Sammlung«. (Eisler hat zwei weitere Teile vertont.) Er hat biographischen Bezug: Die aufgezählten Utensilien gehörten zu Brechts speziellem (ihn auch beruflich charakterisie-

rendem) Inventar – die japanischen Theatermasken, das Bild des »Zweiflers«. Indes enthält das Gedicht mehr als eine bloße Bestandsaufnahme; die Gelassenheit, mit der berichtet wird, und nicht zuletzt der »Koffer mit den Manuskripten«, der die geistigen Waffen gegen den Feind birgt, zeigen Ungebrochenheit und Widerstand an.[2]

Durch die Jahreszahl »1942« in dem von ihm gewählten Titel hat Eisler Brechts Gedicht zeitlich um zwei Jahre verschoben. Rückten damit auch die autobiographischen Anspielungen in den Hintergrund (Brecht war, wie Eisler, in die USA emigriert), blieb die Konzeption unvermindert gültig. Das neue Datum leitet sich von der Komposition ab: dem Autograph nach entstand sie am 3. August 1942. Eisler hat das Lied in die von ihm Mitte der vierziger Jahre zusammengestellten »Hollywood-Elegien« (separates hektographiertes Liederheft) aufgenommen.[3]

In seinen Gesprächen mit Hans Bunge hat Eisler »Hotelzimmer 1942« auf Tonband gesungen und kommentiert: »Dieses Gedicht von Brecht ist in einer sehr einfachen Sprache geschrieben – mit großer Kunstfertigkeit. Es ist also hohe Kunst. Ich versuchte, das – mit einfachen Mitteln ebenfalls – in die Kunst der Musik zu transponieren, so wie man die Fliege im Bernstein aufhebt ... Das Gedicht wurde geschrieben in den Zeiten, wo aus allen Radios der Welt die ungeheuren Siege der Faschisten über uns hereinbrachen. Ich hoffe, daß ich das mit der freundlichen Weisheit singen kann, mit der ich es damals komponiert habe – ebenfalls in einem Hotelzimmer.«[4]

Eisler hat mit Irmgard Arnold eine modellhafte, auf der Schallplatte festgehaltene Interpretation erarbeitet.[5] Das Tempo des Vorspiels Achtel = 104 ist agogisch sehr geschmeidig; bei Beginn des Gesangs mit Achtel = 144 wird es schneller, als die Vorschrift »etwas lebendiger« vermuten lassen könnte; der dritte Teil, vom Zwischenspiel des Klaviers an, ist wieder wesentlich langsamer. Im Handexemplar des Begleitpianisten Andre Asriel ist einige Male zur Verdeutlichung wichtiger Worte »Zeit lassen« angezeigt; die Dreiklangsfigur im Zwischenspiel hat Akzente; im dritten Teil gibt es Anweisungen für besondere Diskretion des Klavierparts; beim Nachspiel heißt es »anziehen«, damit ja kein behäbiger Abschluß entsteht, sondern, im Gegenteil, eine Öffnung, die zu weiterem Bedenken anregt.[6]

80
Vom Sprengen des Gartens

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Die Verszeilen 3–6 lauten bei Brecht:

... Und
Vergiß nicht das Strauchwerk, auch
Das beerenlose nicht, das ermattete
Geizige! Und übersieh mir nicht
Zwischen den Blumen das Unkraut, ...[2]

In den Bildern des Gedichts steckt eine politische Parabel. In seinem Arbeitsjournal erzählt Brecht am 21. Oktober 1942 den Vorgang, den er später in Verse brachte, so: »was ich gern mache, ist das wässern des gartens. merkwürdig, wie das politische bewußtsein all diese täglichen verrichtungen beeinflußt. woher sonst kommt die sorge, eine stelle des rasens könnte übersehen werden, die kleine pflanze dort könnte nichts abbekommen oder weniger, der alte baum dort könnte vernachlässigt werden, weil er so stark aussieht. und unkraut oder nicht, wasser braucht, was grün ist, und man entdeckt so viel grünes in der erde, wenn man erst einmal zu gießen anfängt.«[3]

Das Gedicht, ursprünglich »Bukolische Ode« betitelt[4], entstand, zusammen mit »Rückkehr« (bei Eisler »Die Heimkehr«: »Die Vaterstadt, wie find ich sie doch?«), am 9. August 1943. Die Komposition datiert, dem Autograph nach, vom 14. August 1943. Eisler nahm sie in die von ihm Mitte der vierziger Jahre zusammengestellten »Hollywood-Elegien« auf, hier, der Zählung nach, als »Elegie Nr. 14« und mit dem Zusatz »im

zehnten Jahr des Exils«.[5]

Die Musik folgt genußvoll den bukolischen Bildern des Textes und zitiert dabei ein Modell Franz Schuberts: Melodie im Gesang, stufenweise fortschreitend oder ins Gerüst des Dreiklangs gespannt; die unterlegte Harmonie aufgelöst in unentwegte Pulsation. Die Motorik bricht am Schluß einfach ab; es wird kein Endpunkt gesetzt, auch von der Harmonik nicht, die ihre sanfte Schärfung wohl ab und zu inmitten des Liedes löst, hier aber gerade beibehält. So wird über das Lied hinaus zur Lösung der Parabel angehalten.

Eisler wünscht sich »Vom Sprengen des Gartens«, wie seine Interpretin Irmgard Arnold überliefert, »frisch und ermutigend« geboten.[6] Die Angabe »Andante con moto« führt da eher in die Irre; das Tempo sei, wie die Sängerin, von Manfred Grabs befragt, bestätigte, jedenfalls ganztaktig aufzufassen. Überraschenderweise wurde bei der Einstudierung im Handexemplar des Pianisten Andre Asriel »nicht zu schnell« ergänzt, allerdings dann wieder gestrichen; auf einer Abschrift ist als Zeitdauer 1′15″ vermerkt, die Aufnahme Irmgard Arnolds[7] kommt beim Tempo Viertel = 144 auf nur 55″.[8] Irmgard Arnold schränkt dabei ein: »... was natürlich nicht bedeutet, daß das über das ganze Lied in einem Tempo weggehen muß, sondern daß das, was in dem Lied als Aufforderung wichtig ist, ruhig hervorgehoben werden kann, wo dann eben ein bewußtes Andante gesungen werden kann.«[9] Einige solcher Stellen hat Eisler markieren lassen, so am Beginn der Phrase »noch gieße nur den frischen Rasen« mit »etwas ruhiger« und bei der Fortsetzung »oder den versengten nur« mit »nicht eilen«; andererseits wird bei zum Verweilen einladenden Takten (wie beim Abschluß des Gesangs) ausdrücklich durch »non ritardando« gewarnt, und das Nachspiel geht – den drängenden Eislerschen Schlüssen entsprechend – sogar im Tempo forsch voran. Eislers Witwe Stephanie, die seinen Vortrag des Liedes noch gut im Ohr hatte, empfahl der Sängerin Roswitha Trexler einen deutlichen Einschnitt und spürbare Verlangsamung an jener Stelle, wo auch auf die Beachtung des Unkrauts hingewiesen wird: »und übersieh nicht / zwischen den Blumen ...«[10]

81
Die Heimkehr

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Der Titel lautet bei Brecht »Rückkehr«, in einer Fassung auch »Lied des Heimkehrers«.[2]

Einer Eintragung im Arbeitsjournal nach ist Brechts Gedicht am 9. August 1943 entstanden.[3] Eislers Komposition, auf demselben Bogen wie »Vom Sprengen des Gartens« aufgezeichnet, datiert vermutlich vom gleichen Tag wie dieses Lied: dem 14. August 1943.[4] Eisler nahm »Die Heimkehr« mit dem Untertitel »Elegie Nr. 15« in die von ihm Mitte der vierziger Jahre zusammengestellten »Hollywood-Elegien« auf. Bei der Erstveröffentlichung in Band I der »Lieder und Kantaten« ist das Lied auf 1944 datiert (Zusatz zur zweiten Auflage) und als Klavierauszug bezeichnet (indes keine Instrumentierung nachweisbar).

Mitten im Krieg antizipiert Brechts Gedicht einen Sieg, der Vernichtung einschließt. Weder Triumph noch Schmerz würden dem hier ausgedrückten politischen Sinn gerecht; die Musik mußte an sich die Dialektik von Trauer und Hoffnung entwickeln. Eisler kontrastiert Formeln der Klage (die Halbton-»Seufzer« im Klavier) mit sachlichem, von spitz angerissenen Akkorden sekundiertem Deklamieren; der Schluß löst sich in die vollkommene Konsonanz C-Dur. Die Fragen, die vom Text gestellt werden, sind der Musik als Gesamthaltung aufgeprägt, zur Aufforderung an den Hörer: Die widerspruchsvollen Fakten, die das Gedicht nennt, hat er zu erwägen und daraus die Antwort zu finden.

Neue Kinderlieder

Brecht schreibt am 10. Juni 1950 in seinem Arbeitsjournal: »fertige in kleinen büscheln kinderlieder für eisler an. silberschmiedekunst.«[1] Eisler hat bestätigt, daß Brecht »diese Kinderliedersachen« extra für ihn geschrieben habe: »Und wenn es nicht rasch fertig war, war er direkt enttäuscht. Und er drängte sehr darauf, daß diese Dinge auch gesungen und gedruckt werden.«[2] Unter dem Titel »Kinderlieder 1950« sind in Brechts Werkausgabe fünfzehn Gedichte angeführt[3], eine Auswahl boten 1951 die »Hundert Gedichte« und 1953 ein Sonderheft der »Versuche«.[4]

In seiner Bearbeitung des »Hofmeisters« von Jacob Michael Reinhold Lenz für das Berliner Ensemble (Premiere: 15. April 1950) rechnete Brecht mit der bürgerlichen Erziehung satirisch ab; dies mag ihn zu Gegenbeispielen angeregt haben. Wieder wandte er sich an Kinder, aber anders als in den dreißiger Jahren: Hatte er damals in Parabeln die bürgerliche Gesellschaft attackiert, so lehrt er jetzt beispielhaft das Verhalten in der neuen Gesellschaft. Hand in Hand damit kommen verdrängte ästhetische Kategorien wie »das Poetische und das Artistische« (so der Titel eines Abschnitts in den »Anmerkungen« zum »Hofmeister«) zur Geltung; in Hollywood hatte Brecht die Berechtigung, Lyrik zu schreiben, beargwöhnt und vor einem Rückzug in den »elfenbeinturm« und vor der »goldschmiedekunst« gewarnt[5], jetzt bekennt er sich durchaus zur »silberschmiedekunst«.[6] Wohl wird ebenfalls eine lehrhafte Absicht verfolgt; aber der Nutzen, den diese Gedichte anempfehlen, geht über das Lebensnotwendige hinaus. Auch die Natur kommt neu ins Blickfeld, nämlich nicht als ein Produktionsmittel oder Fluchtpunkt, sondern als Ort der Selbstverwirklichung in der befreiten Gesellschaft.[7] Die »Neuen Kinderlieder« bringen solche Gedanken auf die einfachste und zugleich deutlichste Form und richten sie an die junge Generation.

1951 schrieb Hanns Eisler: »Neue Volkstümlichkeit ist ein Umschlagen des Neuen in das Einfache. Sie wird, ohne gemein zu werden, Gemeinschaft finden mit einer Sprache, die auch der Unerfahrene versteht. Sie ist das Gegenteil zum Epigonentum, aber sie wird Tradition in sich haben und alle Künste des Handwerks.«[8] 1950 komponierte er die beiden Folgen seiner »Neuen deutschen Volkslieder« auf Gedichte von Johannes R. Becher. Im Umkreis, auch im stilistischen, steht eine Serie von Kinderliedern nach Brecht-Texten. Eisler plagte sich mit der »neuen Volkstümlichkeit« schwer ab und war mit sich oft unzufrieden. Er suchte Freundlichkeit in seine Musik zu tragen, sie leicht nachvollziehbar zu machen, auch durch Rückgriff auf vertraute Wendungen. Es erwies sich als problematisch, das Neue im Einfachen aufzuheben. Aus einem am 13. August 1952 an Brecht gerichteten Brief, in dem es um nachträgliche Arrangements geht, sind die Schwierigkeiten zu ersehen: »Auch bastel ich an Deinen Kinderliedern, die mir große Mühe machen. Es ist eben schwer ein passendes Arrangement zu machen, das weder vulgär noch verspielt oder gar tölpelhaft modernistisch ist. Ich entwickle mich zum musikalischen Hypochonder, es ist zum schlechte Laune kriegen.«[9]

82
Friedenslied

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Klavierauszug. Instrumentation: Klarinette, Gitarre / Banjo, Kontrabaß, Klavier. Die Textfassung dieser Vorlage zeigt geringe Abweichungen gegenüber Brecht (z. B. »Friede auf dieser Erde« statt »Friede auf unserer Erde«); unsere Ausgabe nach Brechts Fassungen ist berechtigt auch durch die ebenfalls darauf zurückgehende Schallplattenaufnahme mit Gisela May und Hanns Eisler.[2] (Die dort geänderte Schlußformel – »daß sie *euch* günstig sind« – wurde indes nicht übernommen.)

Brechts Gedicht entstand – wie er beim Titel vermerkt – »frei nach Neruda«.[3] Das Modell war das »Friedenslied« im neunten Abschnitt (»Holzfäller, wach auf!«) von Pablo Nerudas

»Der Große Gesang« (1950) in der Übersetzung von Erich Arendt. Freilich entleiht Brecht nur den Grundgedanken und geht sprachlich und formal seinen eigenen Weg. In der Wahl der poetischen Bilder und der Versform entscheidet er sich für größte Schlichtheit und findet zu einem Volkslied neuer Art.

Damit war Eisler der verbindliche Rahmen gesetzt. Obwohl Brecht das »Friedenslied« nicht in die »Kinderlieder« aufgenommen hat, ist es bei Eisler so bezeichnet. Auch durch das von ihm angegebene Kompositionsdatum 1950 rückt es an die anderen Kinderlieder heran. (Dem Datum ist freilich nicht zu trauen, denn Brecht dürfte das Gedicht erst 1951 geschrieben haben!) Eisler fand einen Stil auf der Mitte von Volkston und Song, kindlichem Vermögen entsprechend, aber nicht kindertümelnd, durchweg freundlich, schlicht, nie pathetisch. Von ferne klingt die Moritat an; Monotonie ist geschickt unterlaufen, indem in den Strophen 4 bis 6 zu einem (auch im Tempo umschlagenden!) Kontrast ausgebogen wird. (In den »Hundert Gedichten« ist dieser Teil, der den Friedenswunsch an die verschiedenen Länder richtet, optisch durch Kursivsatz abgehoben.)

Ein kleines Vorspiel wurde nachträglich angefügt, quasi improvisatorisch anläßlich einer Schallplattenaufnahme mit Gisela May[4], die einen Richtpunkt für ihren Einsatz wünschte.[5] Eisler übernahm diese ad hoc gefundene Einstimmung aber nicht in die Partitur, sondern fügte dort neue, in elementarem kontrapunktischem Verhältnis (Umkehrung) stehende Vortakte an, übrigens nach reiflichen Überlegungen.[6] Als Rahmen wird diese Figur auch im Nachspiel disponiert.

Gelöst von der Bestimmung für Kinder, nahm Eisler das »Friedenslied« als Mittelstück in ein Triptychon »Über den Frieden« auf, mit einer instrumentalen Einleitung und Fuge als erstem Teil und einem »Symbolum« nach Goethe-Texten als drittem (Uraufführung 5. April 1952, bereits vorher Rundfunkaufnahme). Er fand das »Friedenslied« (das Ernst Busch sang) schließlich aber hier musikalisch deplaziert, tauschte es gegen eine »Aria« auf ein Goethe-Fragment »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!« aus, wählte als neuen Gesamttitel »Das Vorbild« und widmete die Kantate seinen Schülern.[7] (1951 vertonte auch Paul Dessau das »Friedenslied« in Brechts Fassung; im gleichen Jahr hatte er bereits die Übersetzung von Nerudas originalem Text als Konzertlied vorgelegt.[8])

Das »Friedenslied« ist das erste Lied gewesen, das Gisela May mit Hanns Eisler erarbeitet hat; für eine Schallplatte[9] hat er sie am Klavier begleitet. Dies waren seine Wünsche: »Er legte großen Wert darauf – jeder Vers beginnt mit dem Wort ›*Friede* auf unserer Erde, *Friede* auf unserem Feld‹ –, daß das Wort ›*Friede*‹ immer groß und bewußt herausgestellt wird, daß aber dabei dieses Lied mit großer Freundlichkeit gesungen wird ohne Agitation, denn es agitiert durch seinen Inhalt und durch die Einfachheit.«[10] Eisler schlägt als Tempo Viertel = 100 an, im Mittelteil geht er, damit einen beträchtlichen Kontrast schaffend, zu Viertel = 138 über; genußvoll gibt er sich dem weichen melodischen Verlauf hin und kostet ihn, wo möglich, durch Ritardandi besonders aus. Ernst Buschs Aufnahme[11] beachtet ebenfalls im angemessenen Verhältnis den Tempokontrast (der in den Noten nicht angezeigt ist!), nimmt aber ein wesentlich schnelleres Grundtempo (Viertel = 138).

83
Das Lied vom kriegerischen Lehrer

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Klavierauszug. Instrumentation: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, Schlagzeug, Streichorchester. Im Original ist das Lied für Kinderchor einstimmig gesetzt, die Schlußtakte dreistimmig. Das Lied ist der erste Satz einer »Kinderkantate«, mit der (von Brecht offenbar als »interner Versuch« einer Nationalhymne begonnenen[2]) Kinderhymne »Anmut sparet nicht noch Mühe« als zweitem Satz und »Wil-

lem hat ein Schloß« als drittem.[3]

Auf einer Textfassung finden sich Notizen Brechts zum »Jugendgesetz«[4] – am 8. Februar 1950 hatte die Volkskammer ein Gesetz beschlossen über die Teilnahme der Jugend am Aufbau der Deutschen Demokratischen Republik und die Förderung der Jugend in Schule und Beruf, bei Sport und Erholung. Brecht nahm das Gedicht in die »Kinderlieder 1950« (bzw. »Neue Kinderlieder«) auf. Als Kompositionsdatum ist 1950 ausgewiesen[5]; die Angabe »1951« beim Klavierauszug bezieht sich offenbar auf die Instrumentierung.

84
DIE PAPPEL VOM KARLSPLATZ

Aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten.[1] Instrumentation: Klarinette, Banjo, Klavier, Kontrabaß.[2]

Dieser Titel gehört zu den »Kinderliedern 1950« (bzw. den »Neuen Kinderliedern«) von Brecht. Er hatte die Anekdote ursprünglich auf den »Winter fünfundvierzig« festgelegt[3]; später datierte er sie auf den durch seine Kälte berüchtigten »Winter sechsundvierzig« um. Die Pappel überlebte tatsächlich auf dem Berliner Karlsplatz in der Nähe der Wohnung einer Mitarbeiterin Brechts; später wurde sie abgeholzt und die Anregung Helene Weigels, eine neue zu pflanzen, leider nicht befolgt. Im November 1979 ergriffen Schüler einer Berliner Schule die Initiative und gaben dem Karlsplatz seine Pappel zurück.[4]

Der Baum als Symbol und Metapher ist von Anfang an wichtiges Requisit in Brechts Lyrik: Er steht für das Leben, für seine Gefährdung, auch für das Vermögen, durchzuhalten. Die über die »Pappel vom Karlsplatz« erzählte Anekdote ist bezeichnend für Brechts gewandeltes Verhältnis zur Natur in einer befreiten Gesellschaft: Es wird anerkannt, daß sich der ästhetische Wert der utilitarischen Funktion gegenüber durchsetzt.

Ernst Busch folgt bei seiner Schallplattenaufnahme[5] der sanft geschwungenen, dem Volkslied und der Moritat abgelauschten Melodie mit Genuß, seinerseits die Freundlichkeit des Vorgangs ausstellend. Bei der Schlußformel – der durch Wiederholung ins Bedenken eingeprägten letzten Verszeile – erlaubt er sich eine anmutige Abweichung und setzt synkopisch ein.

Lieder 85–93

85
UND ICH WERDE NICHT MEHR SEHEN DAS LAND, AUS DEM ICH GEKOMMEN BIN

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke[1]. Der Text ist der Teil 6 von Brechts 1941/42 entstandenem, offenbar durch die Schlacht um Smolensk (Juli–September 1941) veranlaßtem Zyklus »An die deutschen Soldaten im Osten«.[2] Es gibt geringfügige Abweichungen von Brechts Vorlage; die vom Herausgeber des Liederbandes in Brechts originale Fassung geänderte, da so »sinnvollere« Stelle »oder den Wind über dem Schornsteine der Heimat« wurde indes in Eislers (jedenfalls von ihm schließlich beabsichtigter) Version »oder den Wind über die Schornsteine . . .« belassen. (In seiner Quelle, Brechts »Hundert Gedichten«, hat Eisler Kürzungen und Einfügungen vorgenommen, diese aber in der Komposition nicht beachtet.[3])

Auf Eislers Autograph der Erstschrift steht als Titel: »Aus der Kantate: ›An die Soldaten im Osten‹ (Brecht)«. Auf einem zweiten Autograph (ausgearbeitete Abschrift) ist die erste Verszeile der Titel, mit dem in Klammern gesetzten Zusatz »1941« – (ursprünglich »1939«).[4] Wie auch in anderen Fällen bei Eislerschen Liedertiteln sollte damit das Gedicht in den historischen Rahmen gestellt werden; bei der Erstveröffentlichung in den »Liedern und Kantaten«, Band 2, wurde das Datum indes, an den Rand gerückt, zum Kompositionsdatum. Tatsächlich ist das Lied aber, der benutzten Textquelle, dem Notenpapier und stilistischen Eigentümlichkeiten nach, erst in den fünfziger Jahren, vielleicht

im Herbst 1953, entstanden.[5] Die Triolen im Gesang zum normativ durchgehaltenen Rhythmus im Klavier – eine dieser Besonderheiten – sind zum Teil nachträglich aus der Egalisierung von einem Viertel + zwei Achteln entstanden.[6]

In einem seiner Gespräche mit Hans Bunge erwähnt Eisler, daß er Brecht auf dessen Wunsch oft das Rezitativ des Evangelisten »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron« aus Bachs »Johannespassion« vorgespielt habe. Eisler bemerkt dazu: »Ausdruck ist unmöglich; also Schwulst, Gefühlsüberschwang. Es wird referiert. Das heißt, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgemacht.«[7] Brecht habe dies als »ein Musterbeispiel gestischer Musik« befunden.[8] Das Lied »Und ich werde nicht mehr sehen das Land«, das den Gesang ebenfalls in eine hohe Lage verweist und sich an einfache Deklamationsformeln hält, scheint das Bachsche Modell in die Gegenwart holen zu wollen.

86
Und es sind die finstern Zeiten

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Im Autograph heißt es, wahrscheinlich flüchtigerweise, »doch das Herz bleibt schnell geregelt« statt, wie bei Brecht und in einem Notenentwurf, »... gereget«[2]; die Vorlage aus den »Gesammelten Werken« folgt dem Autograph, unsere Ausgabe setzt Brechts Fassung ein.

Brecht schrieb das Gedicht 1943 und bezog es offenbar auf New York (im Vergleich mit Berlin). In den »Gedichten aus dem Nachlaß« steht es unter dem Titel »Ruth«.[3] Damit ist Brechts Mitarbeiterin Ruth Berlau gemeint; in einem Brief an sie vom 29. August 1949 zitiert Brecht die Zeile »Und die Stirn ist glatt!«.[4] Eisler war wahrscheinlich abermals bestrebt, beim Titel eine historische Ortung anzuzeigen, verlegte diese aber um ein Jahrzehnt zurück, in die erste Zeit der Emigration: 1934 (ursprünglich: 1935). Wie auch bei anderen Liedern wurde dieses Datum mit dem Kompositionsdatum identifiziert; tatsächlich ist das Lied aber vermutlich im Frühjahr 1954 entstanden.[5] Jedenfalls deuten darauf die für diese Zeit typischen Charakteristika: Reduktion auf elementare motivische Formeln; durchsichtige harmonische Verhältnisse, leicht durch Reizdissonanzen geschärft; vom Versmaß gezeugte rhythmische Modelle mit eingestreuten Unregelmäßigkeiten (hier: Hemiolen).

87
Ardens sed virens

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Eisler folgt Brechts ursprünglicher Fassung, die das Gedicht an einen Freund richtet; erst später setzte Brecht eine Adressatin (»Schwester«) ein.[2] Die Eislersche Wendung »Hitzige sah ich aufgespeert« ist aber offenbar eine verstümmelte Lesart; bei Brecht heißt es »... aufgesperrt«[3] und schließlich »Hitzige stürzen unbelehrt«. Die dritte Strophe hat Eisler im Entwurf skizziert, dann aber (versehentlich?) weggelassen.[4]

Brechts Gedicht entstand in Stockholm im August 1939 und war – in seiner »weiblichen« Variante – auf seine Mitarbeiterin Ruth Berlau gemünzt. Das mit »1944« angegebene Kompositionsdatum bei der Erstveröffentlichung in den »Liedern und Kantaten«, Band 2, ist offensichtlich wiederum mit der historischen Einbindung verwechselt worden. Auf einem Autograph hat Eisler »1954« vermerkt, dies aber ausgestrichen; bei der Korrektur ergänzt er dieses Datum wieder. Den Angaben von Manfred Grabs nach ist das Lied vermutlich im Frühjahr 1954 entstanden.[5]

Die Faktur – typisch für die Entstehungszeit – geht auf elementare Formeln zurück: Terzschichtungen, auseinandergefaltet oder kompakt aufgelagert (im Zwischen- und Nachspiel gleichsam mechanisch auf- und niedersteigend); um so schroffer bricht aus diesen geläufigen Strukturen die Affektdissonanz auf »brennend« aus.

88
Die haltbare Graugans

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Es gibt zahlreiche (meist geringfügige) Abweichungen von der Textvorlage. Eisler folgt in den »Liedern und Kantaten«, Band 2, Brecht: »gesprengt hat's den Radkasten«; in einer Notenabschrift und bei Eislers Demonstration für die Schallplatte mit Irmgard Arnold, von ihr übernommen, heißt es: »gesprengt hat's den Mühlkasten«. Um den bei einem Lied eher auseinandergezogenen textlichen Zusammenhang zu wahren und die kritische Spitze hervorzukehren, ist der Verfolger der Graugans bei Eisler mehrmals beim Namen (»der Herr«) genannt. Das jede Strophe bestätigende »ja, ja« ist bei Eisler mit Ausrufungszeichen versehen (in Abweichung von Brecht, der einen Punkt setzt); dies wurde bewahrt, weil es den beabsichtigten provokanten Gestus herausfordert.

»Die haltbare Graugans« steht in Brechts Gedichtsammlungen unter den »Übersetzungen · Bearbeitungen · Nachdichtungen«; den Anmerkungen von Elisabeth Hauptmann nach handelt es sich um »die freie Bearbeitung eines amerikanischen Volksliedes«.[2] Naomi Replansky, die 1946/47 zu einem Kreis von Schülern gehörte, den Brecht in Santa Monica um sich versammelte, hatte ihm eine Schallplatte vorgespielt, auf der der schwarze Sänger »Leadbelly« (Huddie Ledbetter) »The Gray Goose« sang; das regte ihn zu der Übertragung an, deren symbolischer Schluß – der Flug der Graugans mit ihren Jungen gen Osten – übrigens Brechts eigene politische Pointe ist.[3] Die Vorlage soll in Brechts Bibliothek überliefert sein.[4] Eine erste Vertonung bot 1947 Paul Dessau, der auf die Parabelfunktion hinweist: »Das Lied deutet das Vertrauen der amerikanischen Neger in die Unzerstörbarkeit des Negervolks aus.«[5]

Eislers Komposition entstand 1955. Mit sechs weiteren Titeln nahm er sie in ein Notenheft »Neue Lieder / 1955–1956«[6] auf. »Die haltbare Graugans« teilt mit ihnen äußerste Beschränkung der Mittel; die Gesten bilden sich an einigen wenigen, vertrauten Gestalten aus, die doch, durch vom Herkömmlichen abweichende Montage in neues Licht gestellt, fremd erscheinen. Ein Mittel solcher Verfremdung ist auch die Bildung rhythmisch-metrischer Divergenzen durch langwertige Triolen – von Eisler zur Vermehrung des Effekts noch nachträglich eingetragen!

Mag auch der Geste Zurückhaltung auferlegt sein, so trifft sie doch genau das Wort und sollte mit Genuß, womöglich witzig, ausgestellt werden. Es gibt einen Schallplattenmitschnitt von einer Probe Hanns Eislers mit Irmgard Arnold[7], bei der er Fragmente aus dem Lied überdeutlich demonstriert, in einer Art bissigen Frohlockens (»ungeheuer frech« erläutert er eine Stelle und fordert die Sängerin auf: »Das muß frecher sein!«). Irmgard Arnold hielt sich an das angebotene Modell: Sie drückt sich höchst drastisch aus, sogar unter süddeutscher Dialekttönung (und daher dem Wienerischen Eislers angenähert), nimmt jedoch die vulgären Übertreibungen zugunsten tonlicher Qualität zurück.[8] Das Tempo ist auf Viertel = 126 eingepegelt; der Schlußteil (beginnend mit »wie sie ganz zuletzt ist gesehen worden . . .«) zieht indes wesentlich an. Auch in die Klavierbegleitung dringt Drastik ein: Die gelegentlich eingesprengten Baßformeln sind auf Eislers Anweisung hin vom Pianissimo zum Fortissimo verändert.[9]

89
Der Pflaumenbaum

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1] Dem Lied ist die Widmung »für Michèle und Matthias« vorangesetzt; Michèle, Tochter von Stephanie Eisler, war von 1961 bis 1965 mit dem Theaterregisseur Matthias Langhoff verheiratet.[2]

Brecht schrieb das Gedicht 1934 für eine Serie von Kinderliedern. Das Bild vom »Pflaumenbaum« ist metaphorisch und aus der Zeit heraus zu verstehen. Walter Benjamin kommentiert: »Im Laufe der Jahre wandte sich der lyrische Anteil Brechts an dem

Baum dem zu, worin er den Menschen, deren Fenster auf seinen Hof hinausgehen, ähnlich ist: dem Mittelmäßigen und dem Verkümmerten.«[3] Die inhaltliche Absicht dringt bis in die poetische Struktur ein: »Der Binnenreim des ersten Verses macht das Schlußwort der dritten Zeile zum Reimwort untauglich. Er zeigt an, daß es mit dem Pflaumenbaum, kaum daß er zu wachsen anfing, bereits zu Ende ist.«[4] Der Pflaumenbaum trägt, weil die Umstände so widrig sind, keine Früchte; aber das Gedicht bestätigt am Schluß ausdrücklich seine Identität und entläßt mit der Hoffnung, daß er sich, bei veränderten Verhältnissen, wie jeder andere Pflaumenbaum beweisen kann. (Ob hier auch eine erotische Metapher angeboten werden sollte – die Wahl gerade des »Pflaumenbaums« legt es nahe –, steht offen; allerdings setzte Brecht in einer Fassung Mitte der fünfziger Jahre den »Birnenbaum« als Exempel.[5])

Hanns Eisler hat das Gedicht vom »Pflaumenbaum« zweimal komponiert: am 9. Mai 1937 und am 6. August 1960. Die Vertonung von 1937 ist seinen Bemühungen unterstellt, Möglichkeiten einer Verbindung musikalischer Populärsprache mit Zwölftontechnik zu erkunden[6]; in der zweiten Version geht er von geläufigem, eingängigem Material aus, das er neuartig belichtet. Beide Fassungen sind, ungeachtet der sich an der Faktur ausbildenden verschiedenartigen Ordnungsprinzipien, gestisch eng miteinander verwandt; hier wie dort steht das Modell der Moritat (Begleitung in der ersten Fassung: Harmonium!) im Hintergrund. Die Musik ist darauf angelegt, Gedanken über das versteckte Gleichnis herauszufordern; dazu tragen auch die offenen Schlüsse bei.

90
MOTTO:
AUF EINEN CHINESISCHEN
THEEWURZELLÖWEN

Aus: Hanns Eisler: Gesammelte Werke.[1]
Brecht schrieb das Gedicht für seine von Wieland Herzfelde herausgegebenen »Hundert Gedichte« (1951). Herzfelde hatte als Illustration auf dem Schutzumschlag ein kleines Gebilde aus Wurzeln vorgeschlagen, das einem Tier glich, und gab dazu diese Erläuterung: »Figur aus Wurzeln des Theestrauches, im alten China als Glückstier betrachtet und um so höher bewertet, je weniger Schnitzarbeit sie aufwies.«[2] Brecht war damit einverstanden und kommentierte den »Theewurzellöwen« (bei ihm stets in dieser Orthographie!) durch ein Epigramm. Er sah in der Figur die Einheit des Kämpferischen und Anmutigen und damit einen Grundsatz seiner Arbeit ausgedrückt.

Wie Brecht, so wählte Eisler das Gedicht als ein Motto und bezeichnete es auch so. Jedem der sechs von ihm selbst zusammengestellten Bände seiner »Lieder und Kantaten« (mit Ausnahme des dritten, der die Vokalsätze der »Deutschen Sinfonie« enthält) stellte er eine programmatisch gerichtete Arbeit voran, dem sechsten, 1962 erschienenen, die Vertonung von Brechts »Theewurzellöwen«-Gedicht. Eislers letzter Beitrag zum Konzertlied, 1961 eigens für den Zweck als »Motto« entstanden, liegt in zwei Fassungen vor; die zweite, hier abgedruckte, erschien in den »Liedern und Kantaten«.

Auch Eisler sieht in dem Bild vom »Theewurzellöwen« seine Bemühungen gespiegelt, und er drückt dies, zusätzlich zu dem durchs Wort Gesagten, mit musikalischen Zeichen aus, die ihm durch den eingeschriebenen Sinngehalt und durch Kombination Kommentare erlauben. Georg Knepler hat gezeigt, wie Eisler hier auf knappstem Raum und bei größter Beschränkung der Mittel eigenständig Stellung nimmt, sowohl den Affekt als auch den Intellekt anregt und das Gedicht gedanklich durcharbeitet, um Gedanken darüber herauszufordern.[3]

91
Lied einer deutschen Mutter

Aus: Paul Dessau: 20 Lieder.[1] Dessau schreibt auch als Titel: »Lied einer deutschen SA-Mutter«.[2] Brechts Gedicht ist für 1942 nachgewiesen[3]; in den »Hundert Gedichten« eine falsche Datierung auf »1944«.

Das Lied steht am Beginn der Zusammenarbeit von Brecht und Dessau, die 1943 in New York begann. (Dessau gibt dafür irrigerweise das Jahr 1942 an[4] – tatsächlich kam Brecht erst 1943 nach New York!) Zu einem Brecht-Abend am 6. März im Studiotheater der »New School for Social Research« sang Dessau das (bereits 1936 in Paris entstandene) »Kampflied der schwarzen Strohhüte« aus »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«, sich am Klavier begleitend. Er war mit Brecht bekannt gemacht worden und hatte ihm das Lied vorgespielt; Brecht nahm es ins Programm und riet Dessau, als die dafür engagierte Altistin abgesagt hatte, damit selber aufzutreten. Von diesem Abend an sei die Zusammenarbeit »gewissermaßen besiegelt worden«, und sie hätten sich gleich darauf sehr oft gesehen.[5]

Über die Entstehung des »Liedes einer deutschen Mutter« schreibt Dessau: »Ich erinnere mich, etliche der Brechtschen Texte von ihm so quasi nebenbei, fast etwas verlegen, bekommen zu haben. So steckte er mir das Gedicht ›Lied einer deutschen Mutter‹ bei einem Spaziergang auf dem Broadway zu mit den Worten: ›Eine Zeile hab ich schon selber komponiert.‹ Die wenigen Noten, die er ›komponiert‹ hatte, sang er mir gleich vor ... ›Hätt ich gewußt, was ich heut weiß ...‹ Es ist klar, daß der Einbau einer Phrase, zu der sowohl Vorder- wie Nachsatz fehlten, ungemein schwierig war. Mir gefielen diese zwei Takte und besonders die Art, wie Brecht sie vortrug, und ich bemühte mich, um aus den zwei Brecht-Takten acht zu machen (denn so viel verlangte der Vers). Bald konnte ich Brecht das Lied vorspielen. Ich entsinne mich genau, wie besonders gut es ihm gefiel.«[6]

Brecht soll vor allem auch die Begleitung bewundert haben; sie sei ihm »neuartig« erschienen und habe seine Aufmerksamkeit erweckt.[7] Die gleichmäßigen Baßformeln mit ihren Rollbewegungen und den nachschlagenden Harmonien gehen auf alten Volksbrauch zurück – auf die Technik der Drehorgel – und sind freilich für ein Lied des zwanzigsten Jahrhunderts ungewöhnlich. Vorbild war die Moritat; Brecht, der sie von jeher schätzte, hat bereits sein Gedicht daraufhin angelegt, und Dessau vollzog eigentlich nur musikalisch nach, was der Text indizierte. In dem Strophenmodell, das er aufstellt, wird – auch dies ist der Moritat abgelauscht – jeweils die letzte Melodiezeile instrumentaliter wiederholt (nach der ersten Strophe getreu, dann variant). Das Modell selbst bleibt von Vers zu Vers gleich und bildet nur bei der letzten Strophe eine leichte Variante aus (langsameres Tempo!), damit diese in ihrer besonderen Bedeutung heraushebend. (Auch Eisler hat das Lied nach einem volkstümlichen Muster vertont.)

Dessaus Komposition ist Helene Weigel gewidmet. Sie sang das Lied in den USA für mehrere, unter anderem vom 18. Juli 1944 und 3. Mai 1945 datierte Test-Schallplatten. (Unter dem zweiten Datum notiert Brecht eine Beratung Charles Laughtons bei einer Schallplattenaufnahme der »schöpfungsgeschichte«.[8]) Lotte Lenya nahm das »Lied einer deutschen Mutter« am 16. April 1943 für das »Office of War Information« auf; drei Schallplatten liegen vor.[9] Kurt Weill freilich, dem Brecht – wie Dessau schreibt – die Noten gezeigt hat, soll »gar keine Notiz davon genommen« haben.[10] Es gibt außerdem eine spätere Aufnahme mit Lotte Lenya nach einer Aufführung in New York »Brecht on Brecht«.[11]

Die von Paul Dessau künstlerisch betreute Aufnahme mit Gisela May[12] wählt ein mit Reißzwecken präpariertes Klavier (Gitarrenklavier) als Begleitung. Von der zweiten Strophe an wird die letzte Melodiezeile von der Klarinette mitgespielt; ihr »antwortet« bei der anschließenden instrumentalen Variante das Saxophon. Diese Schlüsse – inhaltlich jeweils

eine Folgerung – sind auch durch Verlangsamung des Tempos und für den Instrumentalpart vorgeschriebenes Kantabile ausgezeichnet; bei Einsatz der Drehorgelformeln (auch in dem Takt zwischen dem gesungenen und dem instrumental bekräftigten Schluß) muß indes sogleich wieder ins Tempo gefallen werden. Die Schlußstrophe ist in ihrer Bedeutung durch generelle Verlangsamung des Tempos herausgestellt (»più lento«); die letzte Verszeile soll dann nochmals abgebremst werden. Allerdings nimmt Dessau bei der Aufnahme mit Gisela May das Grundtempo schneller als von ihm angegeben: statt Viertel = 76 hier: Viertel = 88; entsprechend verschieben sich die Proportionen. Der vierten, vom »Marschieren« berichtenden Strophe ist, sachte illustrierend, ein Trommelrhythmus unterlegt. Bei Gisela Mays Deklamation fällt die Hervorholung von Worten durch Betonung oder Atemzäsuren auf – wirksam besonders dort, wo es vom musikalischen Verlauf her überrascht.

92
AUFBAULIED DER FDJ

Aus: Paul Dessau: Das Zukunftslied / Aufbaulied der FDJ.[1] Es gibt eine Bearbeitung vom Komponisten für großes Orchester (1950)[2] und eine zweite für Chor und Orchester von Pavol Simai (Meisterschüler von Paul Dessau an der Akademie der Künste der DDR) in der Besetzung: zwei Flöten, zwei Klarinetten, drei Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Streichorchester.[3] Brecht schrieb das Lied im Auftrag des neuen Jugendverbandes, der »Freien Deutschen Jugend« (FDJ); die Bestimmung ist ursprünglich im Titel vermerkt (und bleibt dies auch stets bei Dessau), wurde von Brecht aber gestrichen. Auf einigen Manuskripten zieht sich Brecht als Verfasser zurück und setzte dafür die Angabe »anonym«. Von der ersten Textstrophe (mit handschriftlichen Verbesserungen) wurde ein Faksimile veröffentlicht.[4]

Unter dem 21. Dezember 1948 notiert Brecht in seinem Arbeitsjournal, er habe »ein kleines lied für die FREIE DEUTSCHE JUGEND gemacht (AUFBAULIED)«.[5] Ein Aufruf zu eigener Initiative war beabsichtigt, ohne Verbeugung vor Autorität.[6] Der materielle Aufbau sollte in den Rahmen des politischen gestellt, aus ihm begriffen werden. Keine Parole, ehe das Argument gebracht ist. In Diskussionen ging es um die Dialektik von Staat und Individuum, von Führung und Selbstverantwortung; Brecht war der Kritik aufgeschlossen, verteidigte aber seine Grundpositionen: »bin unzufrieden, daß der ›neue staat‹ hereinkommt, ist aber nötig, damit der materielle aufbau verknüpft werden kann mit dem politischen, ignoriere jedoch bestimmt die einwände gegen die letzte strophe (›und kein führer führt aus *dem* salat‹), erhoben von der leitung.«[7] Am 2. Januar 1949 notiert er nochmals zu dieser Frage: »bei dem AUFBAULIED der FDJ (FREIEN DEUTSCHEN JUGEND) bat mich der berliner gruppenleiter, die zeile ›und kein führer führt aus dem salat‹ zu überprüfen, denn hitler interessiere niemand mehr, da er olle kamellen sei (aber kamellen verwandeln sich, wenn unbeobachtet, leicht in olle lorbeern), und dann gebe es eine führung durch die partei. ich kann aber nicht entsprechen, die strophe ist auf das motiv des sich-selbst-führens aufgebaut, und das ganze lied dazu.«[8]

Der Arbeitsprozeß am Gedicht zeigt die Suche nach Formulierungen, die politisch ins Schwarze treffen, ohne Klischee zu sein. Im Refrain war anfangs vom Aufbau Berlins die Rede; die nur lokale Bindung wurde durch die Aufforderung: »eine neue Welt gebaut!« ins Globale geweitet, dies aber offenbar als zu pathetisch empfunden und anschaulich durch »und was Neues hingebaut« ersetzt.[9] Überhaupt sucht Brecht das griffige, drastische Wort und übersetzt gleichsam Parolen in Alltagsbilder. Er hat dabei den Adressaten, die Jugend, der nicht mit Phrasen beizukommen ist, im Auge.

Damit waren der Musik die Aufgaben gestellt. Dessau erinnert sich, in seinem damaligen Arbeitszimmer im Berliner Deutschen

Theater von Brecht ein Manuskript mit verschiedenen Versionen erhalten zu haben[10]; er habe das Lied Brecht vorgesungen und sei »auf ein paar Einwendungen« sofort eingegangen.[11] In sein Arbeitsjournal notiert Brecht am 21. Dezember 1948: »arbeite mit dessau an der vertonung und bestehe auf dem schnellen tempo der und entmelodisierung des refrains. möchte gern das schnellere marschtempo der franzosen erzielen.«[12] (Nach Kurt Schwaens Zeugnis schätzte Brecht »die französische Marschmusik mit ihren Pistons«.[13]) Paul Dessau überliefert, daß Brecht »nicht in den friderizianischen Trott verfallen« wollte, »in dieses Marschieren, geschichtlich belastete Marschieren«.[14] »Es ging uns vor allem darum, ein kleines Marschlied zu schreiben, das von der ›Schwere‹ und Plumpheit des gewohnten ›Drill‹-Liedes abgeht und dafür hurtig, freudig zupacken sollte, mehr in der Art des Geschwindmarsches, sagen wir, wie die Franzosen beispielsweise marschieren.«[15]

Die Umwandlung des Marschgestus wirkt auch auf die Harmonik ein. Dessau meinte: »Der Lehrer erkläre den jungen Sängern auch das harmonische Gerüst, die vielen Septimen und Nonen und mache ihnen die Logik dieser Akkorde klar.«[16] Viele Akkorde sind, als Dissonanzen, von Widersprüchen gezeichnet, meist in ihrem Verhältnis zum Baßton; in sich verläuft aber jeder Entwicklungszug nach satztechnischer Logik, und die Verflechtung stiftet wiederum Logik, so daß die Gestalten zwar aus der für Marschlieder typischen Harmonik ausbrechen, sich aber in neuer Stimmigkeit zusammenfinden.

Ebenfalls Ende der vierziger Jahre hat Grigori M. Schneerson, der Begleiter Ernst Buschs, auf dessen Anregung hin das »Aufbaulied« vertont.[17] (Bei Buschs Schallplattenaufnahme wirkte – nach Schneersons Zeugnis – Brecht im Chor mit.)

93
ZUKUNFTSLIED

Aus: Paul Dessau: Das Zukunftslied / Aufbaulied der FDJ.[1] Bearbeitung vom Komponisten für Gesang, Pikkoloflöte, Schlagzeug, Gitarrenklavier.[2]

Brecht schrieb das »Zukunftslied«, seinem Vermerk im Arbeitsjournal vom 22. Dezember 1948 nach, in unmittelbarem Anschluß an das »Aufbaulied« (Eintragung vom 21. Dezember), und zwar mit der Erklärung, »da alle erziehung hier zu lokal betrieben wird (und die rote fahne geradezu im verruf ist, worauf man eingeht)«.[3] Ernst Schumacher zufolge wollte er eine Antwort auf randalierende Jugendliche geben, die am 9. September 1948 die rote Fahne vom Brandenburger Tor gerissen hatten; wie das »Aufbaulied«, so sei auch das »Zukunftslied« der »Freien Deutschen Jugend« gewidmet.[4]

Auch diesen Text gab Brecht Paul Dessau, der ihn umgehend vertonte. Wie beim »Aufbaulied« erhielt Dessau von Brecht »einige wertvolle Vorschläge«.[5] Brecht versuchte mit dem Gedicht auch Hanns Eisler »zu neuen vulgären exzessen zu verführen«, der indes damals andere Neigungen hatte und im Gegenzug Brecht für die Bearbeitung einer Ode von Mao Tse-tung interessierte.[6] Dessau hat der von ihm veröffentlichten Fassung des »Zukunftsliedes« noch eine mit Ernst Busch erarbeitete Variante hinzugefügt, die dem Liedhaften entgegenkommt.[7]

In einem längeren Aufsatz hat Dessau den Entstehungsprozeß – die Dialektik von Form und Inhalt bei seinen kompositorischen Entscheidungen – beschrieben.[8] Wie beim »Aufbaulied der FDJ« sollte auch hier vom Rhythmus sowohl aktivierende als auch disziplinierende Wirkung ausgehen. Der Marsch wird als zu steif verworfen und eine eher tänzerische Haltung angestrebt. Erwägungen im Viervierteltakt treffen nicht das Rechte, ebenso freilich auch nicht eine Skizze im Dreivierteltakt, da sie (obwohl von der Intonation her nunmehr »östlicher«und damit auf den Text anspielend) den Mazurkarhythmus

zu stark hervortreten ließ und falsche Assoziationen weckte. Auch Lösungen mit gemischten Taktarten (somit ebenfalls »östlich« gestimmt) werden angeboten. Die schließlich gewählte Melodie legt sich zu Beginn auf Dreivierteltakt fest (obwohl Dessau empfiehlt, gleich im ersten Takt das Betonungsmuster um sinngemäßer Deklamation willen zu verschieben!) und wechselt inmitten der Strophe auf eine längere Strecke hin zum Zweiertakt.

Die Harmonik ist tonal, aber, um »der Tonalität Spannung und eine wohlverwandte Härte zu geben«, durch Sept- und Nonenakkorde geschärft. Die interpretative Absicht wirkt bis in die Details der Faktur hinein: Aus diesen Melismen wird Ironie geholt, aus anderen (so am Schluß des Refrains auf das Wort »rot«) Jubel, und eine Quartfigur, die, ostinat wiederkehrend, die Sprache in ihren Sog zieht, dient nicht nur als motivischer Baustein, sondern zeigt sich auch als »aggressive Folge«. Bei Beschreibung der kleinen Coda zum letzten Refrain, die das Melisma zur Koloratur weitet, weist Dessau auf die Einheit von formalem Kalkül und inhaltlicher Ausdeutung hin: Die Coda unterstreiche »hier den Jubel über den Sieg« und schlage »gleichsam zwei Fliegen mit einer Klappe, indem die Form der Melodie und der gedanklich-ideologische Inhalt sich die Hände reichen«. Selbst im formalen Stellenwert der instrumentalen Schlußformel, akzentuiert im Fortissimo vorgetragen, liegt inhaltlicher Sinn: Sie soll »eine Mahnung zu unablässigem Kampf sein«.

Sonja Kehler nimmt bei ihrer Schallplattenaufnahme[9] die Strophen mit Viertel = 92 langsamer als in den Noten angegeben (Viertel = 104), den Refrain hingegen – in den sie mit genußvollem Ritardando einsteigt – wesentlich schneller (Viertel = 138 statt Viertel = 116).

Fünf Kinderlieder

Wie Brecht, so hatte Dessau schon in den zwanziger, dreißiger Jahren seine Erfahrungen mit für Kinder bestimmter Kunst gemacht und sich in der (damals aktuellen) Gattung des Schulstücks versucht, auch einige instrumentale pädagogische Musik vorgelegt. 1949 komponierte er eine Folge von fünf Kindergedichten Brechts, die dieser schon in den dreißiger Jahren geschrieben und in seine »Svendborger Gedichte« aufgenommen hatte; alle waren auch bereits von Hanns Eisler vertont.

Die Anekdoten, die die Gedichte erzählen, können ihrem blanken Sinn nach verstanden werden, tragen aber einen doppelten Boden in sich: als Gleichnis. Dabei zielt Brecht stets auf gesellschaftliche Probleme: Die »Kinderlieder« enthüllen sich als politische Lehrstücke in nuce. So hat daran auch der Erwachsene seinen Gewinn, und sein Fingerzeig wäre für das vertiefte Verständnis beim Kinde erwünscht.

Die Lieder sind für Gesang und Gitarre (ersetzbar durch Gitarrenklavier, dann eine Oktave tiefer) bestimmt. In einem Kommentar vermerkt Dessau, daß sie »nicht von Kindern gesungen zu werden« brauchten; man könne »sie Kindern vorsingen«.[1] Sie haben ihre Schwierigkeiten, die freilich für Kinder nicht unüberwindlich sind und sogar als Ansporn gelten sollten; denn Dessau war der Meinung, daß von den Mühen des Einstudierens die Erkenntnis der musikalischen Arbeit profitiert und die Bewährung am Komplizierten sogar Spaß machen kann.

Die Modelle sind durchaus volkstümlich, von Volkslied, Moritat und Ballade bezogen. Aber es wird kein bloßer Abdruck geboten; vielmehr fließen Einwirkungen aus verschiedenen Zeiten und Kulturen zusammen, und im Rahmen des Strophenliedes (der, den textlichen Vorlagen gemäß, durchweg gewahrt ist) bildet sich eine Fülle formaler Abstufungen aus. Gelegentliche archaische Zitate (vor allem modale Ausbiegungen) verbinden sich mit rhythmischen Besonderheiten osteuropäischer Herkunft; die Melodik delektiert

sich an Melismen und steht dafür sowohl beim älteren Volkslied wie beim Kunstlied in Schuld; der Faltenwurf mancher Figur deutet auf jüdischen, auch auf zigeunerischen musikalischen Einfluß. Die sorgfältige Durcharbeitung der Form, die Absage an mechanisches Wachstum der Zellen, die Kontraktionen und Einschübe, die motivische Vielfalt und gleichwohl bewirkte Einheit – alles das steht in der überkommenen klassischen Liedtradition.

94
Vom Kind, das sich nicht waschen wollte

Aus: Paul Dessau und Bertolt Brecht: Fünf Kinderlieder.[1] Es gibt auch eine Bearbeitung für Frauenchor a cappella.[2]

Brechts Kommentar: »Das Gedicht ›Das Kind, das sich nicht waschen wollte‹ schildert den märchenhaften Glücksfall, der einer armen Mutter begegnet, welche ihrem Kind mit ständigen Ermahnungen lästig gefallen ist: Der Kaiser persönlich kommt zu Besuch, so daß für das Kind, das ihn gern gesehen hätte, ein wirklicher Nachteil aus der Vernachlässigung seines Äußeren entsteht.«[3] Walter Benjamin verweist in seiner Deutung auf die »petites hordes« von Fouriers »Phalanstère« (nicht nur eine sozialistische, sondern auch eine pädagogische Utopie), die sich »mit dem Unsaubersten« abgaben, aber gleichwohl die »geehrtesten« waren: Die Phalanstère hatte die sie beherrschende Leidenschaft, die »Freude am Schmutz«, ins Gesellschaftlich-Nützliche gewendet.[4] »Der Leser denkt an das Schmutzkind zurück und fragt sich: beschmiert es sich vielleicht nur darum mit Aschen, weil die Gesellschaft seine Leidenschaft für den Schmutz keiner nützlichen und guten Verwendung zuführt? nur, um als ein Stein des Anstoßes, als eine dunkle Mahnung ihrer Ordnung im Weg zu stehen (dem bucklichten Männlein nicht unähnlich, das im alten Lied das wohlbestellte Hauswesen aus den Fugen bringt)?«[5]

In Brechts Nachlaß fand sich aus späterer Zeit (1948–1956) ein alternativer Text[6], der – und damit bestätigt sich Benjamins Deutung – den Vorgang expressis verbis ins Nützliche wendet:

Es war einmal ein Kind
Das wusch sich nie das Ohr
Da wuchs ihm aus dem Ohr, o Schreck
Ein kleinerer Baum hervor.

Als das die andern sahn
Schien's keinem sonderbar
Sie pflanzten das Kind auf dem Schulhof ein
Da stand es ein, zwei Jahr.

Es wurd ein Zwetschgenbaum.
Zwetschen gibt's im August.
Sie haben ihm für ein Pfund, o Schreck
* Pfennig zahlen gemußt.

Dessau schreibt zu dem Lied, daß es »ganz einfach gehalten« sei und die drei Verse »nur kleine Abwandlungen in der Begleitung« erhielten.[7] Das variierte Strophenlied zieht seinen Reiz aus der wechselnden Belichtung des Wiederholten; die Interpretation sollte die gebotene Schlichtheit beachten, sich aber auch, wo angebracht, Drastik nicht entgehen lassen. Bei der Schallplattenaufnahme von Irmgard Arnold[8], mit dem Komponisten am Gitarrenklavier, werden zusätzlich zu den vorgeschriebenen agogischen Abweichungen wichtige Worte durch Verlangsamung ausgezeichnet: die befremdlichen Tatsachen, daß das Kind sich *nicht* waschen wollte, daß der Kaiser sich nicht scheute, *sieben* Stiegen hinaufzusteigen, daß er *gegangen* ist, *bevor das Kind ihn sah*. Bei der Beratung von Roswitha Trexlers Schallplatte[9] empfahl Dessau einige weitere Pointen: etwa die Fermate bei »geschwind« aufzuheben und das Wort, seinem Sinn nach, kurz zu singen; oder den – ohnehin durch Wiederholung hervorgehobenen – Fakt, daß ein Tuch »grad nicht da« gewesen

* Beim Singen ist der richtige Preis einzusetzen.

sei, beim zweiten Mal durch Verlangsamung noch zu betonen.

95
Der Pflaumenbaum

Aus: Paul Dessau und Bertolt Brecht: Fünf Kinderlieder.[1]

Zur Deutung des Gedichts sei auf den Kommentar zu Hanns Eislers Vertonung verwiesen.[2]

Paul Dessau setzt die erzählte Geschichte distanziert und zugleich lustig in Musik, der Aussicht auf Veränderung gewiß. Die ungewöhnliche Rhythmik – der »Wechsel zwischen zwei und drei Achteln und die Gegenakzentuierung des Dreiachtelrhythmus in Zweivierteltakt« – zielt nicht nur auf spielerische Reize ab, sondern auch auf ein »erzieherisches Element«: »Man muß sich nämlich weit intensiver mit der musikalischen Arbeit befassen. Ich erhoffe mir eines Tages Volksweisen und Volkstänze, die, was rhythmische Vielfalt anbelangt, denjenigen unserer östlichen Nachbarn an die Seite zu stellen sind.«[3]

Die angegebene Metronomisierung Achtel = 152 wird vom Komponisten als viel zu langsam aufgehoben; bei seiner Aufnahme mit Irmgard Arnold[4] wählte er Viertel = 116!

96
Kleines Bettellied

Aus: Paul Dessau und Bertolt Brecht: Fünf Kinderlieder.[1]

Zur Deutung des Gedichts sei auf den Kommentar zu Hanns Eislers Vertonung verwiesen.[2]

Paul Dessau nimmt die Geschichte von den Bettelleuten, die davor gewarnt werden, dem geizigen Wirt zu trauen und sich mit Hosenknöpfen statt Pfennigen abspeisen zu lassen (Gleichnis für heuchlerische Mildtätigkeit jeglicher Art), sozusagen wörtlich und spielt mit einer zigeunerisch getönten Weise auf. Der Gesang sollte sich sowohl dem Tanzrhythmus als auch den genießerischen Melismen und Koloraturen anvertrauen und sich jedenfalls schönes Kantabile (das, über die Anweisungen hinaus, hier stets eine gewisse Verlangsamung verträgt) nicht entgehen lassen. Andererseits müssen die Angelpunkte der Anekdote herausgestellt werden.

Paul Dessau nimmt auf seiner Schallplatte mit Irmgard Arnold[3] mit Achtel = etwa 152 ein wesentlich rascheres Tempo als von ihm in den Noten selbst angegeben (Achtel = 138). In der letzten Verszeile, die vorm Geprelltwerden warnt, läßt er vor Erwähnung des Hosenknopfes (dem Mittel der Täuschung) gleichsam als Achtungszeichen eine Zäsur setzen. Um bei all dem die überlegene Lustigkeit zu bewahren, sogar hervorzuholen, hat er für Roswitha Trexlers Einstudierung[4] am Schluß keckes Stakkato verlangt, sogar bis in den Schlußton hinein, der – und zwar sowohl im Gesang wie in der Begleitung – seine Fermate ablegt.

97
Mein Bruder war ein Flieger

Aus: Paul Dessau und Bertolt Brecht: Fünf Kinderlieder.[1] Im Gitarrensatz wurde in unserer Ausgabe der Auftakt zur zweiten Strophe den Parallelstellen angeglichen (Unterstimme As statt A), bei der Textfassung der dritten Strophe das dem Spanischen gemäße »Guadarramamassiv« (1937 im Spanischen Krieg heftig umkämpft) gewählt. 1954 entstand eine Bearbeitung für Frauenchor a cappella.[2]

Dem Schauplatz gemäß ist ein Bolero, mit vielen kleinen Melismen überzogen, das Modell. Dessau wünschte sich den aufreizenden musikalischen Leichtsinn von der Interpretation her gleichsam in Frage gestellt, und zwar dadurch, daß der Gesang die Wiederholung der letzten Verszeile jeder Strophe (mit der überraschenden Ausbiegung ins Phrygische) langsamer nimmt, auch leiser, und den Ausdruck der Verwunderung hineinlegt. Die letzte Strophe sollte übrigens als Ganzes in ihrer

Bedeutung durch leise Dynamik herausgestellt werden. Aus der dialektischen Deutung wird die Geschichte des faschistischen Söldners der »Legion Condor« besser begriffen.[3]

98
Der Gottseibeiuns

Aus: Paul Dessau und Bertolt Brecht: Fünf Kinderlieder.[1] Einige Abweichungen im Strophenmodell, die – im Vergleich mit den Wiederholungen – Irrtümer zu sein scheinen, hat Dessau durch die eigene Interpretation als gewollt bestätigt.[2]

Das Gedicht sieht den »Gottseibeiuns« (dies das in katholischen Gegenden gebräuchliche Hüllwort für den Teufel) als Politikum: Dient er den Handwerkern als billige Ausrede für schlechte Arbeit, so bemänteln die Herrschenden damit die gesellschaftlichen Mißstände. In einer ironischen Schlußstrophe wird dazu aufgefordert, den Begriff gegen sich selbst zu richten: den Menschen als Schicksal des Menschen zu erkennen.

Die Musik soll die Geschichte lustig servieren. Im Vergleich mit seiner Vertonung des »Pflaumenbaums« schreibt Dessau über den »Gottseibeiuns«, daß »Schärfe und Tempo« diesem Lied »mehr Tanzcharakter« gäben.[3] Wie beim »Pflaumenbaum« sind die zahlreichen Widersprüche zwischen der Metrik von Gesang und Begleitung (die von der Interpretation her gut ausgestellt werden müssen!) bezeichnend.

Als Begleiter der Sängerin Irmgard Arnold[4] hat Dessau die von ihm geforderte Metronomzahl Achtel = 160 weit nach oben korrigiert: Viertel = 112. Irmgard Arnold singt die Ausreden mit dem »Gottseibeiuns« betont plärrig, als würde sie hundertmal Gesagtes vorbeten; am Schluß nimmt sie das vorgeschriebene aufreizend hüpfende Stakkato (auf das Wort »gehänget«) etwas zurück. Von Roswitha Trexler[5] wünschte sich Dessau die Ausreden eher mit wissender Verschmitztheit vorgetragen, im Stakkato, und den Schluß durch besondere Lustigkeit (Beachtung der Stakkatos!) pointiert. Er regte auch an, das in dem Lied liegende Rollenspiel durch leichte Stimmfärbung zu charakterisieren und – damit die Untaten des vorgeblichen »Gottseibeiuns« besonders betont werden – jede Strophe mit einem Ritardando zu schließen.

Herrnburger Bericht

Der »Herrnburger Bericht«[1], eine »Chorkantate für Schulen«[2] (Brecht sprach auch von den »Herrnburger Liedern«[3]), entstand 1951 anläßlich der III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Berlin. Ein Vorfall vom Pfingsttreffen der Jugend 1950 wird dokumentiert: Jugendliche, die aus Berlin zurückkehrten, waren bei Herrnburg (BRD) interniert worden. Die Anregung zu dieser gemeinsamen Arbeit ging von Dessau aus; Brecht stützte sich auf Zeitungsreportagen[4] und Schilderungen von Augenzeugen.

Der »Herrnburger Bericht« sollte das Agitationstheater der zwanziger Jahre wiederbeleben: szenische Auflösung von Liedern, Wechsel von Bericht und Darstellung, direkte Ansprache des Publikums. Indes gab es Kritik, die sich gerade gegen diese Mittel richtete; um die Aufführungen zu retten, fand ein Vorspiel vor Regierungsmitgliedern statt, die – Brechts Aufzeichnungen nach – »im allgemeinen befriedigt« waren, obwohl Ministerpräsident Grotewohl »etwas kathedermäßiges« daran aussetzte.[5]

Brecht notierte am 3. Juli 1951, daß er Dessau den Text geschrieben habe, »nicht zuletzt, um ihm gelegenheit zu geben, verhältnismäßig einfache musik beizusteuern«.[6] Dessau verbindet Agitationsstil mit Volksliedton und drückt sich schlicht und drastisch zugleich aus. In Beachtung der beabsichtigten Bestimmung ist der Schwierigkeitsgrad auf Laiengruppen zugeschnitten. Die Uraufführung fand am 4. August 1951 in Berlin statt durch den Rundfunk-Jugendchor und den Rundfunk-Kinderchor Leipzig unter Hans Sandig; Regie führte Egon Monk.

99
Bitten der Kinder

Aus: Paul Dessau und Bertolt Brecht: Herrnburger Bericht. Musikausgabe.[1] Hier wird das Lied als »Bitte der Kinder« bezeichnet. Ursprünglich hieß es in der Textfassung »Bitten der Jugend«. Instrumentation: zwei Klarinetten, zwei Mandolinen, zwei Gitarren, Baßbalalaika, Akkordeon.

Egon Monks Inszenierung sah dieses Arrangement vor: »Zu dem Lied ›Bitten der Kinder‹ setzte sich der FDJ-Chor auf das Podium bzw. hockte sich auf die linke Seite der Bühne. Ein einzelner mit einer roten Fahne blieb stehen. Von rechts hinten trat ein Teil des Pionierchors auf. Auch die Kinder kommen ruhig und freundlich, nicht aufgeregt oder gehüpft oder gesprungen.«[2] Die Anweisung entspricht dem Grundzug der Musik: Freundlichkeit. Der in schlichter Sprache beschriebene Wunsch nach friedlichem Zusammenleben wird – das sagt die Musik – als hier erfüllt und dort erfüllbar betrachtet. Die Vorschrift »leise« zu Beginn des Liedes gilt, ungeachtet aller Abstufungen im einzelnen, für den ganzen, an Gestalten reichen und doch in überschaubare Proportionen gebrachten Verlauf.

Die »Bitten der Kinder« haben sich aus der Kantate gelöst, und das Lied ist für sich in Umlauf gekommen. Eine Schallplattenaufnahme entstand 1972 mit dem Großen Rundfunk-Kinderchor Leipzig unter Hans Sandig.[3]

Vier Liebeslieder

In den vier kurzen Gedichten, die Brecht 1950 schrieb (und zwar, ihrer Bezeichnung als »Lieder« nach, auf musikalische Bestimmung hin), drückt sich durch den Spiegel der Liebe das Erlebnis der neuen Gesellschaft aus. »Das ›große Heute‹ wird auch in der Liebeslyrik zur Zeitenwende. Die Liebe darf wieder vom Menschen Besitz ergreifen. Begeistert werden die Verwandlungen beschrieben, die sie bewirkt. Im Liebeserleben findet der Mensch wieder zu sich selbst.«[1] Auch das Verhältnis zur Natur ist verwandelt, sie tritt freundlich ins Bild; und sogar der Vergänglichkeit wird, eben durch fortdauernde Liebe, der Schrecken genommen. Christel Hartinger weist auf den »antizipierenden Charakter« der Lieder hin; sie sind aus dem – um mit Marx zu sprechen – nach Aufhebung der Entfremdung beginnenden Prozeß der »Naturalisierung des Menschen« und der »Humanisierung der Natur« zu begreifen.[2] Für die Form war das Volkslied Vorbild.

Damit waren der Musik Zeichen gesetzt. Dessau komponierte die »Vier Liebeslieder« im Oktober 1951, als erstes das zweite Lied am 6. Oktober, die übrigen am 21. Oktober, und widmete sie in seinem autographen Manuskript der Schauspielerin Antje Ruge. Er bezeichnete die Lieder als einen »Versuch, Liebeslieder auf einfachste Weise zu vertonen«.[3] Von der Faktur her zeigt sich Verwandtschaft zu den »Fünf Kinderliedern«: weder Pathos noch Sentimentalität, sondern dem Volkslied gemäße Schlichtheit, auch formal durch Beachtung der Strophenform, die freilich in sich mit manchen metrischen Unstimmigkeiten überrascht. Der originale Satz ist für Gesang und Gitarre eingerichtet, doch steht deren Ersatz durch Gitarrenklavier frei.[4]

100
Als ich nachher von dir ging

Aus: Paul Dessau: Vier Liebeslieder nach Texten von Bert Brecht für Gesang und Gitarre.[1]

Brecht hat dieses Gedicht, wie das zweite aus dem Zyklus, dem es als »Rollengedicht« gleicht, ursprünglich »Lied einer Liebenden« überschrieben.[2]

Die Sängerin Irmgard Arnold bei ihrer Schallplattenaufnahme[3] am Gitarrenklavier begleitend, schlägt Dessau mit Achtel = 160 ein schnelleres Tempo an, als von ihm mit Achtel = etwa 138 in den Noten angegeben ist Benno von Wiese schreibt in seiner Interpretation

des Gedichts, daß das Wort »lustig« hier »aufschließende Bedeutung« habe[4] – damit ist auch dem Vortrag die Richtung angezeigt.

101
LIED EINER LIEBENDEN

Aus: Paul Dessau: Vier Liebeslieder nach Texten von Bert Brecht für Gesang und Gitarre.[1] Dessau hat den von Brecht hier ausnahmsweise angezeigten Titel nicht vermerkt.

Das Tempo ist bei der Schallplattenaufnahme von Irmgard Arnold und Paul Dessau[2] mit Achtel = 144 gegenüber – wie vorgeschrieben – Achtel = etwa 132 leicht angezogen.

102
SIEBEN ROSEN HAT DER STRAUCH

Aus: Paul Dessau: Vier Liebeslieder nach Texten von Bert Brecht für Gesang und Gitarre.[1] 1954 entstand eine Bearbeitung für Frauenchor a cappella.[2]

103
DIE LIEBSTE GAB MIR EINEN ZWEIG

Aus: Paul Dessau: Vier Liebeslieder nach Texten von Bert Brecht für Gesang und Gitarre.[1] Eine Bearbeitung für Streichquartett entstand 1967.[2]

Bei der Schallplattenaufnahme von Irmgard Arnold und Paul Dessau[3] ist das Tempo langsamer als angegeben (statt Achtel = 120: Achtel = 104, zum Teil noch bedächtiger).

Lieder 104 und 105

104
AN MEINE LANDSLEUTE

Aus: Spektrum. Neue Lieder und Gesänge für Singstimme und Klavier.[1]

Anlaß des Gedichts war die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik am 7. Oktober 1949; Brecht widmete es dem ersten Staatspräsidenten, Wilhelm Pieck, und schrieb ihm am 2. November in einem Brief: »Darf ich Dir, um meine Freude über Deinen Amtsantritt auszudrücken, ein kleines Gedicht schicken, dessen Sprecher Du noch viel besser sein könntest als der Dichter?«[2] Der Titel zitiert eine Redewendung, die Wilhelm Pieck bei Ansprachen gern anwandte.

Der Funktion und Struktur nach greift Brecht auf die »Bittgänge« zurück, die erste Lektion seiner »Hauspostille«, nimmt hier nun aber den Begriff ernst und beim Wort.[3] Das Gedicht schlägt ein für Brecht in den fünfziger Jahren zentrales Thema an, das er nicht nur in poetischer Form, sondern auch als Ansprache, Polemik, Offenen Brief vortrug: die Bewahrung des Friedens. Ihm lag sehr daran, das Gedicht zu popularisieren; 1950 erbat er es sich per Luftpost nach München[4], 1951 ließ er es für das Berliner Ensemble drucken und an alle Theater, in denen das Ensemble gastierte oder seine Stücke gespielt worden waren, verschicken.[5]

Paul Dessaus Vertonung entstand auf Anregung der Sängerin Lin Jaldati, der das Lied gewidmet ist; es sei »genau der Stimmlage und dem Ambitus der Stimme« angepaßt.[6] Die Komposition ist datiert vom 31. März 1965; die Uraufführung fand am 28. Mai beim Chanson- und Liedfestival auf Burg Waldeck statt.

Es gibt eine Schallplatte mit Lin Jaldati und Eberhard Rebling.[7] Eine weitere Aufnahme, von Paul Dessau beaufsichtigt, entstand mit Gisela May und einem Studioorchester unter Leitung von Henry Krtschil.[8] Bei dieser Aufnahme wurde der erste Akkord dem Einsatz des Gesangs vorangestellt; in der zweiten Strophe wird das in die Triole eingeschlossene (und sodann nach einer Pause wiederholte) »und« getilgt und somit glatter syntaktischer Verlauf erzielt. Dessau legte Wert auf schlichte, lockere, vom Sprechen her empfundene Tongebung und auf ziemlich freien, der normalen Deklamation folgenden Rhythmus.

Die dynamischen Kontraste – Mittel der Verfremdung! – sollten gut beachtet werden.

105
KLEINES LIED

Vertonung von Paul Dessau.[1]

Zur Interpretation des Textes sei auf den Kommentar zu Brechts Melodie in den »Liedern zur Klampfe« verwiesen.[2]

Über die Entstehung des Lin Jaldati gewidmeten Liedes schreibt Eberhard Rebling: »Es muß Ende 64 oder Anfang 65 gewesen sein, der erste Band der Brecht-Gedichte war erschienen, meine Frau las alles durch. Wir suchten für unsere BRD-Programme vor allem einige heitere Lieder, denn unsere Programme waren ja überwiegend ernst und ausgesprochen politisch. Sie fand das ›Kleine Lied‹. Wir trafen Paul. Lin las ihm das Gedicht vor. ›Von wem ist das?‹ fragte er. ›Von Bertolt Brecht.‹ Er schoß los: ›Unmöglich, dann müßte ich es doch kennen!‹ Es war aber eindeutig von Brecht. ›Willst du das für mich vertonen?‹ fragte meine Frau bescheiden, zögernd. ›Du, ich hab jetzt gar keine Zeit, du weißt ja, die Oper. Na ja, gib mir das Gedicht, ich werde sehen.‹ Am nächsten Tag rief er an: ›Was ist denn mit dir los!!! Dein Lied ist fertig!! Warum holst du es dir nicht ab!!!?‹«[3] Zur ersten Aufführung mit Lin Jaldati und Eberhard Rebling kam es der Erinnerung der Interpreten nach wahrscheinlich am 15. März 1965 in Karlsruhe.

Paul Dessau komponierte ein moritatenhaftes Chanson mit Einsprengseln in ironischem Belkanto-Stil. Um die Pointen (die textlichen wie die musikalischen) gut herauszubringen, sei das Tempo eher bedächtig. Eine Schallplattenaufnahme entstand unter Aufsicht von Paul Dessau mit Gisela May und einem von Henry Krtschil geleiteten Studioorchester[4]; das Tempo dabei ist: Viertel = 72!

Tierverse

Erster Adressat der 1934 entstandenen »Tierverse« (der Titel stammt von Elisabeth Hauptmann) war Brechts neunjähriger Sohn, daher sie auch »Kleine Lieder für Steff« hießen.[1] Die Anekdoten über Tiere drücken mit der jeden Vers einleitenden Wendung »es war einmal . . .« ihren Bezug aufs Kindermärchen aus; Brecht notierte sich ein altes Kinderlied, das so begann, als Modell. Indes haben auch die »Tierverse« wie fast alle Brechtschen Kindergedichte eine zweite Bedeutung als gesellschaftliche Gleichnisse. Manchmal geben Anspielungen im Text Fingerzeige; wo nicht, ist die aktuelle Lage zu befragen, die Brecht die im Tierverhalten verschlüsselten Geschichten zutrug. Für menschliche Eigenschaften Tiere einzusetzen und damit politisch zu agitieren ist beim Bänkelsang üblich; Brecht fand gewiß auch hier seine Anregungen.

Obwohl Brecht, wie der Titel »Lieder für Steff« ausweist, an musikalische Bestimmung gedacht hatte und die Verse dies auch geradezu herausfordern, hat Paul Dessau erst Jahre nach Brechts Tod Vertonungen vorgelegt. Eine erste Folge, kollektiv mit Kindern komponiert, entstand 1967 als ein Resultat seiner »Musikarbeit in der Schule«, eine zweite 1972 (mit einem Nachzügler 1973) auf Anregung der Sängerin Roswitha Trexler. Obwohl sich die beiden Folgen von den technischen Ansprüchen her unterscheiden – dort ist das Vermögen von Schulkindern beachtet, hier zuweilen sängerische Virtuosität gefordert –, sind sie doch vom musikalischen Gestus her eng verwandt, und Dessau regte sogar selber zu ihrer Kombination an.

Die erste Folge von fünf Liedern erschien in Paul Dessaus Broschüre »Musikarbeit in der Schule«.[2] Als Komponist ging Dessau in der Schule (er förderte seit 1960 den Musikunterricht in der Allgemeinbildenden Polytechnischen Oberschule I seines Wohnorts Zeuthen) anders vor als ein Lehrer: Er stellte die Schüler mitten in einen musikalischen Schaffensprozeß, forderte ihre Vorschläge heraus und diskutierte mit ihnen die Eignung. Aus-

gehend von einigen »Tierversen«, regte er zur Erfindung von Melodien an und entwickelte im gegenseitigen Austausch eine endgültige Formulierung, über die er einen oder mehrere zweistimmige Chorsätze und einen leichten Klaviersatz schrieb. In dem Buch »Musikarbeit in der Schule« werden die Etappen der Arbeit untersucht (auch unter Anführung des später Verworfenen) und die Ergebnisse vorgestellt.

Die auf Anregung der Sängerin Roswitha Trexler 1972 komponierte zweite Folge der »Tierverse« ist auf ihre Stimme hin zugeschnitten und ihr gewidmet; ein fünftes Lied entstand 1973 für die Chansonette Sonja Kehler. In einem Brief vom 18. Mai 1972 schreibt Dessau, daß drei Lieder bereits vorlägen und er auf neun zu kommen gedenke[3]; doch wurden nur noch zwei nachgereicht.

106
Das Schwein

Aus: Paul Dessau: Musikarbeit in der Schule.[1] Klaviersatz mit der Melodie als Oberstimme. Vorangesetzt sind vier Fassungen für zweistimmigen Gesang a cappella: ein leichter Satz, ein etwas anspruchsvollerer, ein freier Kanon mit der Melodie in der Unterstimme, dasselbe mit vertauschten Stimmen (Melodie in der Oberstimme).[2]

Dessaus Schulkinder haben, aufgefordert, zu einigen »Tierversen« Melodien zu finden, dieses als erstes gewählt: »Der Text amüsierte sie sehr, trotz der offensichtlichen ›Grausamkeit‹. Aber es gibt da auch, wie fast immer bei Brecht, eine Lehre: man hat nicht in ›Eil‹ zu sein, wenn man nur *ein* Bein hat! Das muß schiefgehen!«[3]

Dessau beschreibt die Suche nach der treffenden melodischen Formulierung, die sowohl die textlichen Bedeutungen hervorhebt als auch den musikalischen Interessen entspricht.[4] Die Konvention gilt als gefährlich, weil sie die Worte ins eingeschliffene Verständnis hineinreißt; Besonderheiten sollten gerade durch Abweichung davon ausgezeichnet werden. So wird ein Schüler gelobt, daß er den langen Auftakt wählte: Damit ist gleich zu Beginn quasi ein Ausrufungszeichen gesetzt! Wenn der Name des Tieres, von dem das Gedicht handelt, zum ersten Male erscheint, wird dies, durch eine »besondere Stufe«, im Quartsprung erreicht, »auffälliger, sinnfälliger« gemacht. Die Taktwechsel wenden sich gegen die Konvention, sind aber auch dramaturgisch gerechtfertigt (z. B. durch das Wort »Eil«); die vom Lehrer vorgeschlagene Synkope begründet sich als »kleiner Kunstgriff«, der auch »eine gewisse Gleichförmigkeit« aufhebt. Auch der Klaviersatz, der, bei aller Schlichtheit, sorgfältig gearbeitet ist, wird auf seine harmonischen und kontrapunktischen Eigenheiten bis zu versteckten Einzelheiten hin beschrieben.[5]

Es gibt eine Schallplatte mit Sonja Kehler (im Satz für Gesang und Instrumentalgruppe von Helge Jung).[6]

107
Der Elefant

Aus: Paul Dessau: Musikarbeit in der Schule.[1] Klaviersatz mit der Melodie als Oberstimme. Vorangestellt ist ein Satz für zweistimmigen Gesang a cappella. Die hier vermerkte Vortragsanweisung »etwas schwerfällig im Tempo, aber leicht vorzutragen« mag auch für die Klavierfassung gelten.

Dessau streicht heraus, daß es sich um »ein Gedicht über die Ausbeutung« handelt, und sieht die Parallele zum »Lied vom achten Elefanten« in »Der gute Mensch von Sezuan«.[2]

Die Diskussion um die Melodie, deren Stadien der Lehrer mit zahlreichen Beispielen belegt, wird von ihm auf das Erkennen notwendiger Varianten (um der Gleichförmigkeit zu entgehen) und formaler Zusammenhänge (um Einheitlichkeit zu erzielen) gelenkt.[3] Der Sinn für Abweichungen (Nonensprung, Synkope) wird geschärft: Über den formalen Reiz hinaus sollen damit bestimmte Bedeutungen hervorgehoben werden. Auch der Klaviersatz

wird analysiert, namentlich auf das harmonische Geschehen (das in dem kleinen Lied »wahrlich vielfältig« sei) und die reiche Kontrapunktik hin.[4]

Es gibt eine Schallplatte mit Sonja Kehler (im Satz für Gesang und Instrumentalensemble von Helge Jung).[5]

108
Der Adler

Aus: Paul Dessau: Tierverse von Bertolt Brecht.[1] Als Begleitinstrumente sind Gitarre oder präpariertes Klavier (= Gitarrenklavier) vorgesehen. (Bei der Ausführung auf dem Klavier ist die Transposition um eine Oktave tiefer angezeigt.)

Es gibt Schallplattenaufnahmen von Roswitha Trexler mit Gitarrenklavier[2] und mit Gitarre[3]. Bei seiner Beratung der Interpretation wünschte sich Dessau das ironische, an Koloraturen reiche Belkanto voll ausgekostet, aber auch, als Gegensatz, mit einem lockeren, wo angebracht tänzerisch belebten Parlando verbunden.

109
Das Pferd

Aus: Paul Dessau: Tierverse von Bertolt Brecht.[1] Als Begleitinstrumente sind präpariertes Klavier (= Gitarrenklavier) oder Gitarre und Violoncello angezeigt.

Es gibt mehrere unter Konsultation von Paul Dessau entstandene Schallplattenaufnahmen: von Roswitha Trexler (mit Gitarrenklavier)[2], Gisela May (mit Gitarrenklavier)[3], Sonja Kehler (in einer Bearbeitung mit Instrumentalensemble von Helge Jung)[4]. Die Tempi: Roswitha Trexler Achtel = 160, Gisela May Achtel = 132, Sonja Kehler Achtel = 160.

Bei der Arbeit mit Roswitha Trexler wünschte Dessau die Feststellung, daß das Pferd »nicht sehr viel wert« gewesen sei, durch Verlangsamung hervorgehoben; andererseits regte er an, bei den beiden Schlußtakten das »poco meno« aufzuheben und wieder ins Grundtempo zu fallen, was ebenfalls einen witzigen Effekt ergibt.

110
Die Kellerassel

Aus: Paul Dessau: Tierverse von Bertolt Brecht.[1] Als Begleitinstrumente sind Gitarre und Klavier (= Gitarrenklavier) vorgesehen.

Es gibt Schallplattenaufnahmen unter Konsultation Paul Dessaus von Roswitha Trexler[2], Gisela May[3] und Sonja Kehler (in einer Bearbeitung mit Instrumentalensemble von Helge Jung)[4]. Sonja Kehler wählt im Mittelteil mit Viertel = 76 ein die angegebene Metronomisierung (Viertel = etwa 100) weit unterschreitendes Tempo. Bei Beratung der Einstudierung Roswitha Trexlers legte Dessau auf witziges Herausstellen von Gegensätzen Wert, auch durch plötzlich geändertes stimmliches Verhalten: So sollten die Triolen mit großem Ausdruck gesungen werden und die anschließenden schnellen Figuren (»leggiero«) ganz keck und spitz. Die Schlußpointe fordert Ausstellung der Ironie durch hingebungsvolle Emotion, zu den in tiefer Lage komponierten letzten Worten stimmlich wohl gar ins Brustige verdickt und im Ritardando geboten. Das Ritardando sollte auch die in ihrer Einfalt gut zu beleuchtende instrumentale Schlußformel einschließen.

Lieder 111 und 112

111
General,
dein Tank ist ein starker Wagen

Vertonung von Paul Dessau.[1] Bei Brecht ist das Gedicht ein Teil der »Deutschen Kriegsfibel 1937«.[2]

Die Anregung zu Paul Dessaus Vertonung ging von Lin Jaldati und Eberhard Rebling aus, die für ein von ihnen vorbereitetes Pro-

gramm (»Brecht und seine Komponisten«) »aus dramaturgischen Gründen zwei kurze Übergänge« brauchten und dafür diesen Text (und den folgenden: »Spruch«) auswählten.[3] Die Komposition, die der beabsichtigten Funktion und der Interpretin angepaßt ist, datiert vom 6. Januar 1973. Die Uraufführung fand im März 1973 in Bern statt.

112
SPRUCH

Vertonung von Paul Dessau.[1] Der Text folgt einer Fußnote zu den »Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹«[2]; er steht dort als Folgerung von Erwägungen über den notwendigen Funktionswechsel künstlerischer Institutionen. Der Titel stammt vom Komponisten.

Das Lied entstand zum gleichen Anlaß wie »General, dein Tank ist ein starker Wagen«.[3] Die Komposition datiert vom 27. Januar 1973; die Uraufführung fand im März des gleichen Jahres in Bern statt mit Lin Jaldati (Gesang) und Eberhard Rebling (Klavier).

Lieder auf Worte von Bertolt Brecht

Rudolf Wagner-Régeny hat Brecht schon Ende der zwanziger Jahre kennengelernt; 1930 war er musikalischer Berater bei G.W. Pabsts Film »Die Dreigroschenoper«. In den dreißiger Jahren fand er in Brechts Freund, dem Bühnenbildner Caspar Neher, seinen Librettisten; bis 1940 entstanden drei Opern, eine vierte damals begonnene, »Der Darmwäscher«, auf Anregung von Heinz Hilpert ursprünglich als Mischform zwischen Schauspiel und Oper fürs Deutsche Theater Berlin bestimmt, blieb lange ein Torso. Anfang 1948 schreibt Neher an Wagner-Régeny, daß Brecht die gemeinsamen Arbeiten zu kennen scheine, aber nicht so recht mit der Sprache herausrücke.[1] Am 12. Februar 1949 vermeldet Wagner-Régeny dem Freund, daß er mit Brecht den »Darmwäscher« durchgegangen sei; Brecht habe »wichtige und notwendige Bemerkungen, besonders zum II. Teil des Stückes« gemacht.[2] Im Herbst begannen Sondierungen über eine Aufführung durch Walter Felsenstein, die sich allerdings jahrelang ergebnislos hinzogen; offenbar dadurch angestoßen, regte Wagner-Régeny am 20. November eine »Reparatur« des Stücks durch Neher und Brecht an. Sie fand tatsächlich statt, freilich erst im nächsten Jahr; am 28. April 1950 notiert Brecht: »wir analysieren das scenario und mathematisieren einen schluß aus. addieren ein paar arien.«[3] Zum Selbstverständnis skizzierte Brecht damals auch die Fabel[4]; einige weitere Anregungen reichte er nach nochmaligem Studium des vierten Aktes brieflich nach.[5] Nachdem Wagner-Régeny, um den von den Theatern beanstandeten Titel »Der Darmwäscher« zu ersetzen, nicht weniger als fünfzehn Versionen erwogen hatte, fand Brecht schließlich in den fünfziger Jahren als endgültige Formulierung »Persische Episode« (auch »Persische Legende«[6], bei der Uraufführung am 27. März 1963 in Rostock wählte man den Titel »Persische Späße«). Einem Brief Wagner-Régenys nach ist Brecht am endgültigen Libretto mit sieben Nummern, darunter dem Finale, beteiligt; er wünschte aber nur den Vermerk: »Der Text enthält einige Gedichte von B.B.«[7]

Die Arbeit am »Darmwäscher«, die Wagner-Régeny mit Brecht zusammengebracht hatte, schlug sich auch in Brecht-Liedern nieder. 1949 nahm Wagner-Régeny »Von der Freundlichkeit der Welt« in seine »Hausmusik I« auf, eine Sammlung von Klavierstücken und Liedern für Knaben- und Mädchenstimmen. Am 5. April 1950 meldet er den Abschluß des »Großen Dankchorals«[8] und übergab Brecht das Lied am 19. April. Dieser legte ihm offenbar nach der Sitzung über den »Darmwäscher« Ende April weitere, auch neue Texte vor und regte zu einer Sammlung von zehn Liedern an. Umgehend entstanden die Vertonungen, die sich auf schlichte strophische Form festlegen und Modelle des achtzehnten Jahrhunderts mit Songstil verbin-

den.[9] 1951 fand in Wien die Uraufführung statt, das Liederheft erschien 1953.[10]

113
Von der Freundlichkeit der Welt

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Zehn Lieder auf Worte von Bertolt Brecht.[1] In den »Hundert Gedichten« (1951) schied Brecht erstmals die dritte Strophe aus; für seine Fassung des Liedes in der »Hausmusik I / 1949«[2] hat sie Wagner-Régeny noch angeführt, in den »Zehn Liedern« aber, Brecht folgend, gestrichen. (Ihre Aufnahme in unserer Ausgabe mag als Alternative gelten.) Bereits in der »Hausmusik I« war die Gültigkeit der in dieser Strophe getroffenen Feststellungen mit dem Austausch von »viele« (Taschenpostille) durch »manche« eingeschränkt worden. Von der Fassung in der »Hausmusik I« wurde in der zweiten Strophe auch die Wendung »keiner rief euch« übernommen; »keiner schrieb euch« (»Zehn Lieder«) kann wohl ohnehin nur als Verstümmelung des süddeutschen »keiner schrie euch«[3] aufgefaßt werden (ursprünglich hatte Brecht »keiner wünscht euch« notiert). Zwischen beiden Ausgaben gibt es auch eine musikalische Variante an den Zeilenschlüssen: in der »Hausmusik I« Bindung über drei Zählzeiten, in den »Zehn Liedern« nur eine Zählzeit (= Viertelnote, im Autograph freilich – und für diese Ausgabe übernommen – durch Portatostriche ausgezeichnet). Das »pianissimo« inmitten der letzten Strophe ist in den »Zehn Liedern« entfallen. In der »Hausmusik I« sind für die Singstimme »Mädchen- und Knabenstimmen« angezeigt.

Hanns Otto Münsterer nach ist das Gedicht »spätestens« 1917 entstanden[4]; eine autograph überlieferte Fassung mit dem Titel »Lied gegen die Ansprüche!« – gewiß die erste Entwicklungsstufe[5] – ordnet sich aber dem Jahr 1921 zu. Mit der gründlichen Umarbeitung für die »Taschenpostille« (1926) (neue Zuweisung der Zeilenpaare an die Strophen) erhielt das Gedicht seinen endgültigen Titel.

Plaziert in der zweiten Lektion der Gedichtsammlung, den »Exerzitien«, die als »geistige Übungen« definiert sind, sich »mehr an den Verstand« wendeten und aus deren »verborgenen Sprüchen sowie unmittelbaren Hinweisen ... mancher Aufschluß über das Leben zu gewinnen« sei[6], erweist »Von der Freundlichkeit der Welt« seine didaktische Absicht. Indes stellt der berichtete Lebenslauf den Titel in eher ironisches Licht: Dies ist »ein Gedicht über Mangel an Freundlichkeit«![7] Trotz der »Kälte«, die mehrfach als Metapher erscheint und sich über den ganzen Text zieht, wird der geschilderte Zustand der Entfremdung hinterhältig unterminiert, und zwar namentlich von der Sprache her, die einem »schwäbisch gefärbten Luther-Deutsch« nahesteht und damit eine frühbürgerliche Gesellschaftsform assoziieren läßt. »Die Diskrepanz zwischen der Sprache jenes frühen Zustands und dem Zustand, zu dessen Darstellung sie dient, trägt unausgesprochen die Negation der jetzigen Situation und die Klage über sie in sich. Aus dieser Negation kann sich die Sehnsucht nach einem anderen Zustand entwickeln. Der Fluchtort ist geheimer Ort des Widerstands ...«[8]

Wagner-Régeny greift den archaisierenden Ton auf und gibt ihm – verpflichtend ausgedrückt in der Vortragsanweisung: »langsam schreitend, wie ein Kondukt« – die Strenge eines Zeremoniells. Die »Kunst der Verkargung«[9] findet musikalische Entsprechung: schmucklose, schlichte, aus der Deklamation entwickelte melodische Formeln, eingespannt in kreisende oder insistent den Rhythmus schlagende Begleitfiguren. Der Gesang halte sich an den hier fixierten Gestus eines distanzierten Berichts, skandiere rhythmisch straff, wohl sogar mit gewisser tänzerischer Bewegtheit, und hüte sich jedenfalls vorm Ausdruck des Mitleids, der emotionalen Betroffenheit.

114
Von der Freundlichkeit der Welt und Gegenlied

Vertonung von Rudolf Wagner-Régeny.[1] »Keiner schrieb euch« (zweite Strophe) wurde in unserer Ausgabe – analog zur Fassung in der »Hausmusik I« – zu »keiner rief euch« korrigiert. Die Portato-Striche an den Zeilenenden stehen so im Autograph!

Das »Gegenlied zu ›Von der Freundlichkeit der Welt‹« soll Brecht 1950 für Wagner-Régeny geschrieben haben[2], vielleicht angeregt durch die neuerliche Begegnung mit seinem dreißig Jahre alten Gedicht in Wagner-Régenys Vertonung. (Die Herausgeber der »Gedichte« setzen das »Gegenlied« für die mittfünfziger Jahre an, als Brecht die Sammlung seiner Gedichte vorbereitete.[3]) Nach Art seiner »Gegenentwürfe« kritisiert Brecht diesmal einen eigenen Text. Dem in der Dialektik von Sprache und Inhalt beschlossenen vagen Wunsch nach Aufhebung der Entfremdung im Vorwurf ist hier der in die politische Praxis zielende Appell zur Veränderung gegenübergestellt.

Wagner-Régenys Vertonung fügt das »Gegenlied« in die kommentierte Vorlage ein: Tatsächlich braucht es zu seinem Verständnis diese Beziehung, weil es das dort Gesagte im Widerspruch erläutert. Das Lied »Von der Freundlichkeit der Welt« wird getreu zitiert (unter Bewahrung der später gestrichenen dritten Strophe). Das »Gegenlied« stellt sich zur Gemessenheit eines »Kondukts« in scharfen Gegensatz und schlägt »plötzlich« (wie ausdrücklich vermerkt ist) das »Zeitmaß eines geschwinden Marsches« an. Das gewählte Genre unterstreicht sinnfällig den Angriff und dürfte auch Brechts persönlichem Geschmack, der sich für die französischen Geschwindmärsche begeisterte, wohl entsprochen haben.

Ernst Busch sing das »Gegenlied zu ›Von der Freundlichkeit der Welt‹« 1965 bei seiner Schallplattenaufnahme auf eine eigene Melodie.[4]

115
Vom Glück des Gebens

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Zehn Lieder auf Worte von Bertolt Brecht.[1] Instrumentation in »Persische Episode«: zwei Hörner, Klavier, Streichorchester. Eine Fußnote in der Ausgabe für Gesang und Klavier verweist auf die Oper »Persische Episode« als Quelle, Brecht[2] und ein Notenmanuskript[3] geben als Titel »Das Lied des Darmwäschers« an. Das Manuskript ist datiert auf den 23. Mai 1950.

Brechts Gedicht entstand 1950 für die Oper »Der Darmwäscher« (»Persische Episode«): »wir ... addieren ein paar arien.«[4] Das darin angestimmte Thema – Aufhebung der Entfremdung, Erfüllung des Glücksanspruchs – bewegte Brecht damals, gestellt in die neue gesellschaftliche Umgebung, oft. Wagner-Régenys schlichtes Strophenlied treibt die Reduzierung der musikalischen Mittel auf einfachste, verbrauchte Formeln hin.

116
Gegen Verführung

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Zehn Lieder auf Worte von Bertolt Brecht.[1] Besetzung in »Persische Episode«: Baß, gemischter Chor, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen, Tuba, Glocke, Schlagzeug, Streichorchester. Eine Fußnote in der Ausgabe für Gesang und Klavier verweist auf die Oper. Der Besprechung über das Libretto im April 1950 hatte Brecht einen Brief nachgereicht, indem er nach nochmaligem Studium des vierten Aktes anregt, Wagner-Régeny möge, »um der Anfangsszene eigenes Profil zu geben (und etwas ruhiges Musikalisches vor dem Ballett zu haben)«, seine »schöne Komposition« von »Gegen Verführung« einfügen.[2] Die zweite Strophe der Erstveröffentlichung in der »Taschenpostille« (1926) »laßt euch nicht betrügen / daß Leben wenig ist« wurde in der »Hauspostille« (1927) verändert zu »das Leben«; auf diese Form[3] wurde auch

im Lied zurückgegriffen. Die Schlußzeile der dritten Strophe ist bei Wagner-Régeny der Vorlage gegenüber verändert und hebt nachdrücklich die Begründung hervor (»denn mehr steht nicht bereit« statt »es steht nicht mehr bereit«); die Retusche wurde, wie das Notenautograph zeigt, das die entsprechende Stelle korrigiert, nachträglich vorgenommen. Die Datierung des Autographs lautet auf den 26. Mai 1950.

Der ursprüngliche Titel des Gedichts war »Luzifers Abendlied«. Caspar Nehers Tagebuch nach lag es bereits 1919 vor; unter dem 23. und 24. August vermerkt er über einen Besuch in Kimratshofen im Allgäu, wo Brechts Freundin Paula Banholzer seinen Sohn Frank geboren hatte, daß Georg Pfanzelt Orgel gespielt und Brecht dazu »Luzifers Abendlied« und »Baals Choral« gesungen habe.[4] Brechts Bruder Walter bezeugt das Gedicht für Ende September 1918 und hat in seinem handschriftlichen Liederbuch die von ihm »kongenial« genannte Melodie bewahrt.[5] Münsterer weist die Aufnahme des Liedes – hier als »Choral« bezeichnet – in das 1919 geplante Drama »Sommersinfonie« nach.[6] Bei Plänen für seine »Hauspostille« nahm Brecht den Text, nunmehr mit dem Titel »Letzte Warnung«, in die fünfte Lektion auf.[7] Im Verlauf weiterer Überlegungen schied er ihn hier aus und wertete ihn zum für sich gestellten »Schlußkapitel« auf, mit dem – so die »Anleitungen zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« – jede Lektüre beschlossen werden sollte.[8]

Der ursprüngliche Titel legt die Worte in den Mund des Teufels und sieht sie damit kritisch.[9] In der »Hauspostille«, die ohnehin mit geistlichen Formen spielt, um ihre Inhalte zu desavouieren, steht das Gedicht, seiner Form und Funktion nach als ein »Gebet« betrachtet, in schärfstem Widerspruch zur Religion. Brecht nahm es auch in die Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« auf, mit der wichtigen, fortan gültigen, die religionskritische Haltung konsequent durchsetzenden Änderung in der dritten Strophe »laßt Moder den Verwesten« statt »... Erlösten«. (Bei Wagner-Régeny aber die erste Fassung!) In der Leugnung des besseren Jenseits liegt implizit die Aufforderung zur Verwirklichung des Glücksanspruchs heute und hier; das Gedicht hatte für Brecht gerade 1950, als er es Wagner-Régeny zur Vertonung empfahl, neue Aktualität gewonnen.

Von der Form und Sprache, auch von der apodiktischen Haltung her, scheinen geistliche Vorbilder hindurch.[10] Wagner-Régeny folgt dem und zitiert, archaisierend, Choralton, mit ornamentalen Melismen an jedem Zeilenende. Einzig die letzte Zeile jeder Strophe weicht davon ab und gibt mithin ihre besondere Bedeutung kund (unterstrichen auch jeweils durch Wiederholung): Obwohl sie das als »gemessen« angegebene Grundtempo in noch langsameres Zeitmaß überführt, schlägt sie sachten Tangorhythmus an, drückt damit sogar Frohlocken über die Widerlegung der geistlichen Verheißungen aus und distanziert den sakralen Ton.

117
Räuberlied

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Zehn Lieder auf Worte von Bertolt Brecht.[1] Zu Beginn der dritten Strophe ergibt sich durch Austausch eines Wortes (und Versetzung eines Kommas) eine Sinnverschiebung zu Brechts Fassung – ob absichtsvoll oder versehentlich (Lesefehler), steht offen: »und gefährlich leben war / Gehen, leichtbesohlt« (Gedicht) – »und gefährlich leben wir / gehen leicht besohlt« (Lied). Der Titel des um 1934 entstandenen Gedichts lautet im Typoskript: »Gedenken an große Zeiten«[2]; die letzte Strophe ist dort gestrichen, vielleicht im Hinblick auf die aktuellen Ereignisse, die den Schluß der Parabel widerlegten. Brecht hat den von Wagner-Régeny gewählten Titel »Räuberlied« gebilligt.[3] Kompositionsdatum ist der 26. Mai 1950.

Das Lied stellt zwei jeweils eine Strophe umfassende Modelle auf und läßt sie einander abwechseln. Das erste gleicht (wie auch die

Vortragsanweisung vermerkt) einem Choral, das zweite, schneller im Tempo, gibt sich als kecker Marsch. Durch den Gegensatz werden sowohl der historische Rückblick als auch die gegenwärtige Haltung verdeutlicht.

118
Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten

Aus: Rudolf Wagner-Régeny: Zehn Lieder auf Worte von Bertolt Brecht.[1] Instrumentation: zwei Flöten, zwei Klarinetten, Altsaxophon, zwei Fagotte, Streichorchester. Zur Rostocker Uraufführung nahm Wagner-Régeny das Lied als »Einlage« in seine Oper »Persische Episode« auf, und zwar, strophenweise den sechs Damen zugeordnet, als eine Art Entree zwischen Ouvertüre und Ansatz der Handlung.[2] Im Manuskript (Ausgabe für Gesang und Klavier) ist es auf den 3. Juli 1950 datiert.

Brecht schrieb das Gedicht 1921, doch wurde es erst 1951 in den »Hundert Gedichten« veröffentlicht. Bei der letzten Umarbeitung der »Hauspostille« in den fünfziger Jahren nahm er es in die Sammlung auf. Einem Typoskript nach ist der Text Heinrich Zille gewidmet.[3]

Wagner-Régeny folgt der vorgegebenen Anlage als Ballade mit Strophen und textlich wechselnden Refrains, die das zuvor Erzählte verallgemeinern, und schreibt ein Strophenlied, das lediglich von der vierten bis zur sechsten Strophe durch Modulation aus dem harmonischen Geleise ausbiegt und die siebente, letzte, durch langsameres Tempo auszeichnet. Zwischen Chanson und Moritat pendelnd, trifft er in den Strophen den locker erzählenden Ton und gibt dem Refrain festere Bindung, wodurch – wie im Text angelegt – seine allgemeine Gültigkeit hervortritt.

Lieder 119–121

119
Liebeslied aus einer schlechten Zeit

Vertonung von Kurt Schwaen.[1]

Kurt Schwaen traf mit Brecht zum ersten Mal 1948 in Berlin zusammen: Bei einem Empfang zu Brechts Rückkehr hatte er Ernst Busch mit Eisler-Liedern am Klavier begleitet. Brecht kam zu ihm und ließ sich von seinen Erlebnissen berichten (Schwaen war als Antifaschist verfolgt gewesen). 1954 schrieb er für eine vom Berliner Ensemble veranstaltete Modellinszenierung einer mittelalterlichen Komödie (»Hans Pfriem oder Kühnheit zahlt sich aus« von Martinus Hayneccius) eine Musik, die Brecht gefiel: »Es wird wenige Leute geben, welche die lustige und wahrhaft edle Musik Schwaens nicht schön finden.«[2] 1955 übertrug Brecht ihm das Lehrstück »Die Horatier und die Kuriatier«. Brecht hat mit Schwaen auch Versuche angestellt, die Rezitation von Gedichten (die Brecht selber vorlas) von musikalischen Improvisationen begleiten zu lassen. Dabei lenkte Brecht auf sein Ideal einer »Misuk«, die sich – so Schwaens Beschreibung – »der Töne wie die Musik« bediene, »ohne ihre Gesetze und Regeln anzuerkennen«.[3]

Brechts Gedicht entstand 1938. Der Zusatz »aus einer schlechten Zeit« beim Titel ist entscheidend; denn daraus erschließt sich die in diesem »Liebeslied« dargestellte menschliche Entfremdung, die Verdinglichung des Beischlafs. Insofern zielt die Kritik nicht auf die Subjekte, die ohnehin in völliger Anonymität verbleiben – nichts wird über Voraussetzungen und Beweggründe verraten –, sondern auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Dies legt die Form der Mitteilung fest: »Das ist kein melodisch einschmeichelndes Liebeslied mit singendem Rhythmus, wie der Titel zunächst erwarten ließe, eher sachliche Bestandsaufnahme; und das Fazit ist so ernüchternd wie der sachliche Ton.«[4]

Kurt Schwaen geht von präziser Deklama-

tion aus und spult in monotonem rhythmischem Rahmen elementare Formeln ab. Die Musik versagt sich »Stimmung« und schafft nur eine klangliche Folie, die freilich, bei aller Kargheit und Distanz, allein durch ihr Dasein die Möglichkeit einer freundlichen Welt anklingen läßt.

120
Über den Schnapsgenuss

Vertonung von Kurt Schwaen.[1]

Das Gedicht steht in Brechts »Taschenpostille« (»Hauspostille«) unter den »Exerzitien«, die in den »Anleitungen zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« als »geistige Übungen« definiert werden.[2] Bei der Umarbeitung des Gedichtbuchs für die im Malik Verlag geplanten »Gesammelten Werke« 1938 wurde der Text ausgeschieden.

Kurt Schwaen folgt dem vorgegebenen Stil des Bänkelsangs. Er kehrt den Witz gerade dadurch hervor, daß er – wie Komiker, die mit Pokermiene ihre Späße servieren – gleichsam unbeteiligt berichtet, ohne illustrativen Ehrgeiz und Jagd nach Lachern.

121
Wohin zieht ihr?

Vertonung von Kurt Schwaen.[1]

Das Gedicht, auf 1931 datiert (Elisabeth Hauptmann hat die einleitende Frage als Titel gesetzt), ordnet sich nach Inhalt und Form dem Umkreis der Lehrstücke zu. Seine Argumentation zielt auf die Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre Veränderung heute und hier.

Kurt Schwaens Komposition entstand 1981 auf Anregung des Herausgebers, der ein Schlußstück für das »Große Brecht-Liederbuch« wünschte.

Anmerkungen

Die zitierte Literatur ist im Literaturverzeichnis nachgewiesen. Nur bei mehreren Schriften eines Verfassers führt der Quellenverweis, zur Unterscheidung, auch den Titel (zum Teil verkürzt) an. Schriften von Brecht sind nur durch ihre Titel benannt; das Literaturverzeichnis ordnet sie alphabetisch.

Viele Titel von und über Brecht sind in Parallelausgaben erschienen, die nicht alle seitengleich sind. In diesen Fällen werden die Ausgaben anhand der Erscheinungsjahre unterschieden.

Sofern die für die Lieder zitierte Quelle nicht identisch ist mit dem Rechtsinhaber, ist dies in den Anmerkungen eigens angezeigt.

Lieder zur Klampfe

1 Briefe, S. 670.
2 BBA 800.
3 Frisch · Obermeier, S. 133.
4 Ebd., S. 101.
5 Ebd., S. 107, vgl. auch Walter Brecht, passim.
6 Münsterer, 1963, S. 99; 1966, S. 89 f.
7 Erinnerungen an Brecht, S. 20.
8 Münsterer, 1963, S. 99; 1966, S. 89.
9 Hennenberg / Brecht schreibt Lieder, S. 5.

1
Ein bitteres Liebeslied

1 BBA 800/10.
2 Vgl. WA 8, S. 36.
3 Ebd.
4 Münsterer, 1963, S. 116; 1966, S. 106.
5 Vgl. WA Suppl. III, S. 41 f.

2
Lied der müden Empörer

1 BBA 800/05.
2 Faksimile: Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 27.
3 Vgl. WA 8, S. 34.
4 Münsterer, 1963, S. 77; 1966, S. 67.
5 Ebd.
6 Schwarz / Brechts frühe Lyrik, S. 42.
7 Hagen, S. 240.
8 Grimm / Brecht und Nietzsche, S. 242.
9 WA Suppl. III, S. 32 f.

3
Lied von Liebe

1 BBA 800/12.
2 Vgl. WA Suppl. III, S. 39.
3 Frisch · Obermeier, S. 133.
4 Ebd.
5 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 4, S. 359.

4
Baals Lied

1 BBA 800/04.
2 Faksimile: Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 27.
3 Vgl. WA Suppl. III, S. 40.
4 BBA 354/113.
5 BBA 800/13.
6 BBA 354/113.
7 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 56; 1976, S. 52. Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 3, S. 359.
8 Baal / Drei Fassungen, S. 51 und 115.
9 WA Suppl. IV, Anmerkungen S. 7.
10 WA Suppl. III, S. 63.
11 Schmidt, S. 128; WA Suppl. III, S. 64.

5
Kleines Lied

1 BBA 800/06.
2 Vgl. WA 8, S. 34 f.
3 Münsterer, 1963, S. 77; 1966, S. 67.
4 Frisch · Obermeier, S. 104.
5 WA Suppl. IV, S. 317.

6
Lied der Galgenvögel

1 BBA 800/07–09.
2 Vgl. WA 8, S. 35 f.

Bertolt Brechts Hauspostille (Taschenpostille)

1 Münsterer, 1963, S. 99; 1966, S. 89 f.
2 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 40; 1976, S. 36 f.
3 Münsterer, 1963, S. 63 f.; 1966, S. 53.
4 Wagenknecht, S. 21.
5 Benjamin, S. 50 f.
6 Briefe, S. 109.
7 Schuhmann / Untersuchungen zur Lyrik Brechts, S. 33–48.
8 Arbeitsjournal, S. 153.
9 Lehmann · Lethen, S. 252 f.
10 Weisbach, S. 23 f.
11 BBA 348/71.
12 Frisch · Obermeier, S. 134.
13 Hauptmann, S. 193.
14 Vgl. S. 374.
15 BBA 249/51–52.
16 Berlin: Aufbau-Verlag 1958.
17 Gedichte I, 1960, S. 207; 1961, S. 207. Gedichte VIII, 1965, S. 28–30; 1969, S. 210 f.
18 Schuhmann / Untersuchungen zur Lyrik Brechts, S. 25 f.
19 Frankfurt am Main: Insel 1970 (Faksimile-Ausgabe).
20 Vgl. Hennenberg / Brecht schreibt Lieder, S. 6 f.

7 · 8
Legende vom toten Soldaten

1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 46. Vgl. WA 8, S. 256–259.

2 Berlin: Propyläen 1927, S. 156.
3 Hartung, S. 667.
4 Weisbach, S. 133.
5 Aurora 45 = 5 80 25 bzw. Eterna 8 10 017.
6 Münsterer, 1963, S. 101; 1966, S. 91.
7 Taschenpostille, S. VIII. Vgl. WA 8, S. 171.
8 München: Drei Masken 1922, S. 96–99.
9 WA 19, S. 422.
10 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 221; 1976, S. 205.
11 WA 8, S. 416.
12 Brecht-Chronik, S. 13.
13 Riha/Moritat · Bänkelsong · Protestballade, S. 81 f. Vgl. Über die bildenden Künste, S. 37 f.
14 Weisbach, S. 125.
15 Bronnen, 1976, S. 29; 1975, S. 25.
16 Tretjakow, S. 325.
17 Notowicz, S. 181.
18 Reich, S. 297 f.
19 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 183; 1976, S. 171 f.
20 Hesterberg, S. 108 f.
21 Bemmann, S. 174.
22 Schuhmann / Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933, 1964, S. 52; 1971, S. 71.
23 Hennenberg / Dessau · Brecht, S. 86.
24 Kaufmann, S. 132.
25 Riha / Moritat · Bänkelsong · Protestballade, S. 72–79.
26 WA 19, S. 397.
27 Siebig, S. 122.
28 Jhering · Fetting, S. 68 und Abbildung Nr. 22.
29 Faksimile: Eisler-Sonderheft 1964, S. 198.
30 Grabs / Hanns Eislers Versuche um die Oper, S. 624.
31 Kowalke, S. 342 f.
32 Weill / Das Berliner Requiem, S. III f.

9
Der Choral vom Manne Baal
1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 45.
2 Briefe, S. 16 f.
3 Schmidt, S. 91.
4 Stücke I, 1955, S. 19–22. Vgl. Gedichte I, 1960, S. 125 bis 129 (18strophige Fassung). In der Ausgabe der »Stücke« im Suhrkamp Verlag hat der »Choral« nur 14 Strophen (Stücke I, 1953, S. 7–10). Im Vergleich zur 18strophigen Fassung fehlen die 7., 12., 13. und 14. Strophe.
5 Gedichte X, 1976, S. 122; 1978, S. 87. Vgl. WA 8, S. 249 f.
6 Baal / Texte · Varianten · Materialien, S. 183.
7 Baal / Drei Fassungen, S. 151.
8 Baal / Texte · Varianten · Materialien, S. 108.
9 Ebd., S. 104.
10 Frisch · Obermeier, S. 183.
11 Gedichte und Lieder, S. 5
12 Münsterer, 1963, S. 84; 1966, S. 74.
13 Fassmann, S. 21 f.
14 WA 8, S. 170.
15 WA 17, S. 955 f.
16 Münsterer, 1963, S. 25; 1966, S. 23.
17 Frisch · Obermeier, S. 111 f.
18 Münsterer, 1963, S. 24; 1966, S. 22.
19 Schmidt, S. 14.
20 WA 17, S. 954.
21 Schmidt, S. 15–23.
22 Briefe, S. 32.
23 Ebd., S. 883.
24 Baal / Texte · Varianten · Materialien, S. 105
25 Arbeitsjournal, S. 43.
26 WA 17, S. 947.

10
Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde
1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 37.
2 WA 8, S. 173–175.
3 BBA 2175/02.
4 Frisch · Obermeier, S. 185.
5 Münsterer, 1963, S. 174; 1966, S. 161.
6 Taschenpostille, S. VII. Vgl. WA 8, S. 169.
7 Morley, S. 8 f.; Frisch · Obermeier, S. 183–185.
8 Schwarz / Brechts frühe Lyrik, S. 173.
9 Weisstein / Apfelböck, S. 300.
10 Lethen, S. 56.
11 Ebd., S. 69.
12 Taschenpostille, S. VII. Vgl. WA 8, S. 169.
13 Ritter, S. 216.
14 Schallplatte: Heliodor 33 = 1 57 10 10.

11
Ballade von den Seeräubern
1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 39 f.
2 Berlin: Propyläen 1927, S. 149. Vgl. WA 8, S. 224–228.
3 Briefe, S. 33.
4 Taschenpostille, S. VII. Vgl. WA 8, S. 169 f.
5 Weisbach, S. 171.
6 Ebd., S. 176.
7 Grimm / Bertolt Brecht und die Weltliteratur, S. 61 f.
8 Münsterer, 1963, S. 86; 1966, S. 75 f.
9 WA Suppl. III, S. 107.
10 Taschenpostille, S. VII. Vgl. WA 8, S. 170.
11 Die Hauspostille / Manual of Piety, S. 252.
12 Ebd., S. 302.
13 Weisbach, S. 157.
14 BBA 354/91.
15 Mutter Courage/Historisch-kritische Ausgabe, Sp. 112.
16 Parmet, S. 467.
17 Dessau / Notizen zu Noten, S. 52 f.
18 Columbia 78 = DW 3037.
19 Aurora 45 = 580027, auch Eterna 33 = 8 10 017.
20 Abschrift vom 9. April 1933 Hilversum – Busch absolvierte dort Rundfunkaufnahmen – im Archiv Boris Blacher / Musikverlag Bote & Bock Berlin (West).

Die Mahagonnygesänge
1 Bronnen, 1976, S. 116; 1975, S. 112.
2 Erinnerungen an Brecht, S. 392.
3 Weill / Schriften, S. 59.
4 Seliger, S. 135–140.
5 Banholzer, S. 173.
6 Völker, S. 425.
7 Sehm, S. 97.

8 Gedichte X, 1976, S. 134; 1978, S. 98.
9 Gedichte II, 1960; S. 256; 1961, S. 260.
10 Willett / Brecht und England, S. 22.
11 Münsterer, 1963, S. 172 f.; 1966, S. 159 f.
12 Gedichte II, 1960, S. 204 f.; 1961, S. 205 f.
13 WA Suppl. III, S. 168 f.
14 BBA 1086/42.
15 Taschenpostille, S. VIII. Vgl. WA 8, S. 170.
16 Vgl. S. 375.
17 Weill / Schriften, S. 57.
18 Universal Edition an Weill am 17. 6. 1930, dessen Antwort am 19. 6. (Wiener Stadtbibliothek).
19 Kowalke, S. 332.
20 Weill /Schriften, S. 57.
21 Vgl. S. 375.
22 Weill / Schriften, S. 44.

12
Mahagonnygesang Nr. 1
1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 40. Vgl. WA 2, S. 507 und WA 8, S. 243 f.
2 Seliger, S. 136.

13
Mahagonnygesang Nr. 2
1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 41.
2 Berlin: Propyläen 1926, S. 151. Vgl. WA 2, S. 541 f.
3 Birkenhauer, S. 11 f.
4 Benjamin, S. 55 f.
5 Seliger, S. 138.

14
Mahagonnygesang Nr. 3
1 Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1926, S. 42 f.
2 Berlin: Propyläen 1927, S. 152 f. Vgl. WA 2, S. 558–560 und WA 8, S. 244–246.
3 Ritter, S. 218.
4 WA 2, S. 558.

15
Der Mann-ist-Mann-Song
1 Berlin: Propyläen 1927, S. 128–135 (»Der Mann-ist-Mann-Song«). Vgl. WA 8, S. 138–141.
2 Hauptmann, S. 193.
3 BBA 819/11.
4 BBA 249/20–23.
5 BBA 817/94.
6 Vgl. Nr. 53.
7 Weill / Schriften, S. 176.
8 BBA 2209 und 313.
9 Programmblätter der Berliner Volksbühne III / H. 5 (Januar 1928), Beilage.
10 Hennenberg/Dessau · Brecht, S. 105 f.

Bertolt Brecht und Franz S. Bruinier
1 Altmann, S. 81.
2 BBA 229.
3 BBA 249/48.
4 Im »MH«-Programm zeichnet Bruinier alleine für die Musik, bei einem Gastspiel des Ensembles als »Mitropa«-Kabarett am 17. März 1928 im Centraal Theater Amsterdam aber gemeinsam mit Brecht!

16
Barbara-Song
1 BBA 249/60. Vgl. WA 2, S. 423–425.
2 BBA 122/3. Faksimile: Schuhmacher / Leben Brechts, S. 95.
3 Gedichte X, 1976, S. 137; 1978, S. 101.
4 WA 2, S. 423–425.
5 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 25, S. 393.

17
Die Seeräuber-Jenny
1 BBA 249/59. Vgl. WA 2, S. 415–417.
2 BBA 249/58.
3 BBA 249/54.
4 BBA 249/57.
5 BBA 249/55–56.
6 BBA 249/53.
7 WA 2, S. 414.
8 Vgl. Gedichte II, 1960, S. 213 f.; 1961, S. 215 f.
9 Münsterer, 1963, S. 61; 1966, S. 50 f.

18
Erinnerung an die Marie A.
1 BBA 249/62. Vgl. WA 8, S. 232.
2 Leipzig / Wien: Adolf Robitschek. Erstmals erwähnt in: »Handbuch der musikalischen Literatur«, Bd. 11 (Anfang 1892 bis Ende 1897). Leipzig: Hofmeister 1900, S. 827; dort mit dem Nachweis: »rumänisches Lied«.
3 Valentin, S. 297 f. Titel des Films: »So ein Theater« (1934).
4 Riha / Moritat · Bänkelsong · Protestballade, S. 91 f.
5 Reimann, S. 58 f.
6 Aurora 45 = 580025–026.
7 Ernst-Busch-Archiv, Berlin.
8 Schallplatte: Eterna 33 = 8 10 017.
9 Zuckmayer, S. 317.
10 Schöne, S. 491 f.
11 Valentin, S. 297 f.
12 Reimann, S. 58.
13 Tagebuch 1920–1922, 1975, S. 129; 1976, S. 122 f.
14 Bronnen, 1976, S. 16; 1975, S. 12.
15 Zuckmayer, S. 317.
16 BBA 1087/66–67. Faksimile: Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 39.
17 BBA 1087/67. Vgl. Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 38, 39.
18 Frisch · Obermeier, S. 91–93. Vgl. »Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen«, DEFA-Dokumentarfilm von Kurt Tetzlaff, mit einem Interview der Achtzigjährigen.
19 Frisch · Obermeier, S. 93.
20 Schöne, S. 493 f.
21 BBA 828.
22 Meier-Lenz, S. 46.
23 Weisbach, S. 196 und 209.
24 Schöne, S. 486.

25 Weisbach, S. 186.
26 Schöne, S. 486.
27 Archiv Boris Blacher / Musikverlag Bote & Bock, Berlin (West).
28 Ernst-Busch-Archiv.
29 Hanns-Eisler-Archiv, C 187.
30 Lied der Zeit / Eterna 78 = A 126.
31 Aurora 45 – 5 80 026 bzw. Eterna 33 = 8 10 017.

19
Ballade vom Weib und dem Soldaten
1 BBA 249/51. Vgl. WA 8, S. 239 f.
2 Im Dickicht/Erstfassung · Materialien, S. 120 f.
3 Taschenpostille, S. VI.
4 Hundert Gedichte, S. 73.
5 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 58, S. 450.
6 Lyon / Brecht und Kipling, S. 51.
7 Ebd., S. 52 f.

20
Erinnerung an die Marie A.
1 BBA 249/43–44. Vgl. WA 8, S. 232.
2 Vgl. Lied Nr. 18.

21
Ballade von der Hanna Cash
1 BBA 249/45. Vgl. WA 8, S. 229–231.
2 BBA 249/46–47.
3 Taschenpostille, S. VII. Vgl. WA 8, S. 169 f.
4 Schuhmann / Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933, 1964, S. 94; 1971, S. 126.
5 Schulz, S. 178 f.
6 Ebd., S. 184 f.
7 Wagenknecht, S. 28.
8 Schulz, S. 193 f.
9 Ebd., S. 197 f.
10 Aurora 45 – 5 80 027 bzw. Eterna 33 = 8 10 017.
11 Schulz, S. 178.

Die Dreigroschenoper
1 Hecht, S. 150.
2 Dreigroschenbuch, S. 327.
3 Aufricht, S. 52–69.
4 Dreigroschenbuch, S. 332.
5 Arbeitsjournal, S. 188; Dreigroschenbuch, S. 330.
6 Ausführliche Beschreibung in: Collected Plays II/2, S. 107–123.
7 BBA 2106.
8 Notate 1981, H. 5, S. 9.
9 Archiv Theo Mackeben.
10 Fischetti, S. 51–53.
11 Kocks, S. 122.
12 Gedichte X, 1976, S. 135 f. und 170 f.; 1978, S. 99 und 131.
13 Gedichte X, 1976, S. 170; 1978, S. 100.
14 Briefe, S. 576.
15 Lerg-Kill, S. 269 f.
16 Briefe, S. 583.
17 BBA 1013/1–52.
18 Briefe, S. 774.
19 BBA 2106.
20 WA 18, S. 100.
21 WA 18, S. 79 f.
22 Heinsheimer, S. 122–127.
23 Weill / Dreigroschenoper, S. IX.
24 Philharmonia Partituren Nr. 400.
25 Weill / Dreigroschenoper, S. IX.
26 Unveröffentlichtes Manuskript.
27 Kowalke, S. 69.
28 Strehler, S. 222 und 224.
29 Aufricht, S. 57–68; Lenya in: Dreigroschenbuch, S. 332–335.
30 Dreigroschenbuch, S. 189.
31 Ebd., S. 335.
32 Kowalke, S. 65.
33 Dreigroschenbuch, S. 189.
34 Ebd.
35 Briefe, S. 241.
36 Dreigroschenbuch, S. 191.
37 Strehler, S. 220.
38 WA 15, S. 473.
39 WA 17, S. 1000.
40 Weill / Schriften, S. 55 f.
41 McLean, S. 113 f.
42 Kowalke, S. 114–117.
43 Dreigroschenbuch, S. 191.
44 WA 15, S. 474.
45 Dreigroschenoper / Textbuch Reclam, S. 127.
46 Sanders, S. 134.
47 Über Weill, S. 42 f.
48 WA 17, S. 997.
49 Dreigroschenbuch, S. 192.
50 Neuausgabe: Eterna 33 = 8 20 440.
51 Singermann, S. 68.

22
Die Moritat vom Mackie Messer
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 7–9.
2 Litera 33 = 8 60 238.
3 Songs Dreigroschenoper / Kiepenheuer; Versuche, H. 3; WA 2, S. 395 f.
4 WA 2, S. 491.
5 Berlin: Aufbau-Verlag 1951.
6 Gedichte X, 1976, S. 136; 1978, S. 100.
7 WA 8, S. 338 f.
8 WA Suppl. II, S. 339.
9 WA 8, S. 338.
10 WA 2, S. 497.
11 Kowalke, S. 339 f.
12 Casparius, S. 291–294.
13 Kocks, S. 89–105.
14 Vgl. WA 8, S. 408–412.
15 Briefe, S. 158.
16 BBA 249/11.
17 Diezel, S. 59.
18 Einlage im Regiebuch BBA 2106 vor dem Personenverzeichnis. Faksimile: Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 76.
19 Aufricht, S. 63.

20 Dreigroschenbuch, S. 333.
21 Eterna 33 = 8 20 440. Aufnahme mit Harald Paulsen: Homocord 78 = H 3747.
22 Archiv Theo Mackeben.
23 Frisch · Obermeier, S. 175.
24 Parmet, S. 467.
25 Zuckmayer, S. 321.
26 Sanders, S. 113.
27 Dreigroschenbuch, S. 333.
28 Electrola 78 = EH 301.
29 Orchestrola 78 = 2131. Später unter anderem: Litera 33 = 8 60 238.
30 Eterna 33 = 8 20 440.

23
Die Seeräuber-Jenny
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 15–17. Vgl. WA 2, S. 415–417.
2 Gedichte X, 1976, S. 137; 1978, S. 100.
3 Eterna 33 = 8 20 440.
4 CBS 33 = 66 269, CBS 33 = 66 239.
5 BBA 352/2–3.
6 Knopf I, S. 61 f.
7 Vgl. Lied Nr. 17 und den Kommentar dazu, S. 376.
8 Casparius, S. 308, 346, 386 f.
9 Ebd., S. 386.
10 CBS 33 = 66 239.
11 Dreigroschenbuch, S. 292.
12 Vgl. Lied Nr. 17.
13 Orchestrola 78 = 2132.
14 Eterna 33 = 8 20 440.
15 Dreigroschenbuch, S. 288.
16 Parlophon Carl Lindström 78 = B 120 50.
17 CBS 33 = 66 269.
18 Theatre de Lys, New York 1954.

24
Der Kanonen-Song
1 Ausgabe für Gesang und Klavier. Wien: Universal Edition 1928 (Edition Nr. 8847). Vgl. WA 2, S. 419 f.
2 Kurt Weill: Dreigroschenoper. Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 18–23.
3 Eterna 33 = 8 20 440.
4 Taschenpostille, S. 28.
5 WA 8, S. 127 f.
6 WA Suppl. IV, Anmerkungen, S. 14 f.; vgl. auch Lyon, S. 81 f.
7 Programmblätter der Berliner Volksbühne. III/H. 5 (Januar 1928), Beilage.
8 BBA 2104.
9 WA 2, S. 491 f.
10 BBA 249/17.
11 Bühnenexemplar. Berlin: Felix Bloch Erben.
12 Strehler, S. 217 f.

25
Barbara-Song
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 26–31. Vgl. WA 2, S. 423–425.
2 Eterna 33 = 8 20 440 (nur die dritte Strophe), CBS 33 = 66 269.
3 BBA 1014.
4 CBS 33 = 66 269.
5 Sammlung Kate Kühl.
6 Weill / Dreigroschenoper, S. XII.
7 Archiv Theo Mackeben.
8 Die erste Seite im Ausstellungskatalog Weill–Lenya.
9 Vgl. Lied Nr. 16 und den Kommentar dazu S. 375.
10 Gedichte X, 1976, S. 137; 1978, S. 101.
11 Numerierung im Orchestermaterial; in der autographen Partitur: »Nr. 13« (Weill / Dreigroschenoper, S. XX).
12 Archiv Theo Mackeben.
13 Laut Auskunft am 3. November 1983 auf der Kurt Weill Conference in New Haven.
14 WA Suppl. II, S. 333.
15 Siehe S. 390.
16 Casparius, S. 325.
17 Neuausgabe: Eterna 33 = 8 20 440.
18 Orchestrola 78 = 2132.

26
Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 42–44. Vgl. WA 2, S. 439 f.
2 CBS 33 = 66 239.
3 BBA 1014.
4 BBA 2106/42.
5 Wien: Universal Edition Nr. 9787.

27
Die Zuhälterballade
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 45–47. Vgl. WA 2, S. 443 f.
2 CBS 33 = 66 239.
3 Wien: Universal Edition Nr. 8848.
4 BBA 2106/89.
5 Strich im Regiebuch BBA 2106.
6 Songs Dreigroschenoper / Kiepenheuer, S. 16.
7 WA 2, S. 489.
8 WA 15, S. 474.
9 BBA 1013/28.
10 Kowalke, S. 129 f.

28
Die Ballade vom angenehmen Leben
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 48–52. Vgl. WA 2, S. 447 f.
2 Erstmals 1949 veröffentlicht in den »Dreigroschenoper«-Songs, Berlin (West): Gebrüder Weiss.
3 Zum Beispiel in den »Hundert Gedichten«, 1951. Vgl.

Gedichte II, 1960, S. 227 f.; 1961, S. 229 f.
4 Gedichte X, 1976, S. 172; 1978, S. 133.
5 WA 13, S. 1030.
6 WA 2, S. 494 f.; zweite und vierte Strophe: Gedichte X, 1976, S. 171; 1978, S. 132.
7 So in Gedichte VI, 1964, S. 200 f., und WA 2, S. 494 f.
8 Siehe S. 382.
9 BBA 522/12.
10 Ebd.
11 Briefe, S. 583.
12 Siehe S. 382.
13 Siehe S. 383.
14 WA 2, S. 489.
15 BBA 2104.
16 BBA 2106.
17 Eterna 33 = 8 20 440.
18 So auch in dem Potpourri: Electrola 78 = EH 301.
19 BBA TB 5 29.

29
Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens
1 Klavierauszug von Norbert Gingold / Revidierte Ausgabe. Wien: Universal Edition 1973, S. 59 f. Vgl. WA 2, S. 465, 467.
2 Weill / Dreigroschenoper, S. XVII.
3 Ebd., S. XX.
4 BBA 2106.
5 Berlin: Kiepenheuer 1929.
6 Gedichte X, 1976, S. 138; 1978, S. 102.
7 WA 8, S. 16.
8 Nündel, S. 94.
9 Orchestrola 78 = 2132; später u. a. Litera 33 = 8 60 238.
10 Eterna 33 = 8 20 440.
11 Electrola 78 = EH 301.

Happy End
1 Hauptmann, S. 245.
2 Briefe, S. 146 f.
3 Hauptmann, S. 246.
4 Aufricht, S. 85–87.
5 Seliger, S. 154–159. Vgl. Paul Wiegler: Figuren. Literarische Portraits. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer 1979, S. 153 ff. Vgl. Gustavus Myers: Money. Die großen amerikanischen Vermögen. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1979 (Nachdruck der deutschen Erstausgabe 1916).
6 WA Suppl. II, S. 320–328.
7 Gersch, S. 188.
8 Hauptmann, S. 17–26.
9 Schumacher / Leben Brechts, S. 98.
10 Hauptmann, S. 171 f.
11 Engel, S. 83 f.
12 Hauptmann, S. 245.
13 Sie wurde erst 1977 bei Ausgabe der Partitur als Autograph-Faksimile veröffentlicht.
14 Lotte Lenya im Textheft, S. 8, zum Schallplattenalbum Deutsche Grammophon 33 = 2740 153.
15 Aufricht, S. 88.
16 Hauptmann, S. 133–135; vgl. S. 80 f.
17 Briefe, S. 150.
18 Reich, S. 306 und 308.
19 Notowicz, S. 193.
20 Knopf I, S. 86.
21 David Drew im Textheft, S. 14, zum Schallplattenalbum Deutsche Grammophon 33 = 2740 153.
22 Korrespondenz zwischen Kurt Weill und der Universal Edition (Wiener Stadtbibliothek).

30
Der Bilbao-Song
1 Ausgabe für Gesang und Klavier. Wien: Universal Edition 1929 (Edition Nr. 9892). Vgl. WA 8, S. 319 bis 321.
2 CBS 33 = 66 269 von 1955; CBS 33 = 88 028 von 1974.
3 CBS 33 = 88 028.
4 Electrola 78 = EG 1569.
5 Hauptmann, S. 73 f.
6 Knopf I, S. 87.
7 Anmerkung in der Ausgabe für Gesang und Klavier.

31
Der Matrosen-Song
1 Ausgabe für Gesang und Klavier. Wien: Universal Edition 1929 (Edition Nr. 9893). Vgl. WA 8, S. 321 bis 324.
2 BBA 454/14.
3 BBA 902/53.
4 Die heilige Johanna / Bühnenfassung · Fragmente · Varianten, S. 159.
5 Hauptmann, S. 80, 82, 89.
6 Electrola 78 = EG 1590.

32
Der Song von Mandelay
1 Klavier-Direktion. Wien: Universal Edition 1958, S. 68–74. Vgl. WA 8, S. 324 f.
2 Lyon, S. 106 f.
3 BBA 122/4–7, BBA 249/3.
4 Wagner, S. 111–116.
5 Electrola 78 = EG 1569.

33
Das Lied vom Surabaya-Johnny
1 Ausgabe für Gesang und Klavier. Wien: Universal Edition 1929 (Edition Nr. 9862). Vgl. WA 8, S. 325 bis 327.
2 CBS 33 = 66 269 von 1955; CBS 33 = 88 028 von 1974.
3 Brecht / Partitur / Ausgabe für Gesang und Klavier.
4 Klavier-Direktion / Lenya.
5 Ausstellungskatalog Weill-Lenya.
6 Bost (US) 78 = 5019.
7 Electrola 78 = EG 1590.
8 Gedichte II, 1960, S. 257; 1961, S. 261.
9 Lyon, S. 71.
10 Gedichte X, 1976, S. 74–76; Gedichte IX, 1969, S. 214 bis 216.
11 Weisstein / Als wär's ein Stück von Brecht, S. 191.
12 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. U 46 f.

13 BBA 488/19–20 = Bühnenmanuskript, Basel: Kurt Reiss.
14 WA Suppl. IV, S. 355–357.
15 Lindtberg, S. 120.
16 Immer um die Litfaßsäule rum, S. 161–163.
17 Lyon, S. 70.
18 Siehe S. 374.
19 Sammlung Kate Kühl.
20 Siehe S. 374.
21 Immer um die Litfaßsäule rum, S. 161.
22 Bemmann, S. 165.
23 Brief an den Herausgeber vom 24. Juni 1977.
24 Es wurde während der Proben gestrichen; vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 58, S. 450.
25 Gastspiel des Berliner »Mitropa«-Kabaretts (»MH«-Programme) am 17. März 1928 im Centraal Theater Amsterdam.
26 Hauptmann, S. 120.
27 Engel, S. 82.

34
Das Lied von der harten Nuss
1 Klavier-Direktion. Wien: Universal Edition 1958, S. 88 bis 92. Vgl. Hauptmann, S. 123.
2 BBA 902/45.
3 WA Suppl. III, S. 209, und WA Suppl. IV, Anmerkungen S. 17.
4 BBA 994.
5 Paris 1934.

Das Berliner Requiem
1 Kowalke, S. 70 f.
2 Weill / Berliner Requiem, S. II.
3 Ebd.
4 Der deutsche Rundfunk 1929, H. 20, S. 613.
5 Weill / Berliner Requiem, S. III.
6 Textheft, S. 14, zum Schallplattenalbum Deutsche Grammophon 33 = 2740 153.
7 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 36, S. 411.
8 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 7 · 8, S. 362.
9 Weill / Schriften, S. 139.
10 Ebd., S. 140.
11 Weill in einem Brief vom 4. Juni 1929 an die Universal Edition (Wiener Stadtbibliothek).

35
Die Ballade vom ertrunkenen Mädchen
1 Klavierauszug von Karl Heinz Füssl. Wien: Universal Edition 1967, S. 7–12. Vgl. WA 8, S. 252.
2 Weill / Berliner Requiem, S. III.
3 Grimm / Karl Klammer, S. 29 f.
4 Lehmann, S. 130.
5 BBA 451/3.
6 Schuhmann / Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933, 1964, S. 54 f.; 1971, S. 75.
7 Taschenpostille, S. VIII.
8 Zuckmayer, S. 317.
9 Lehmann, S. 128 f.
10 CBS 33 = 66 269.
11 Weill / Berliner Requiem, S. IV.
12 Lehmann, S. 128.

36
Zu Potsdam unter den Eichen
1 Wien: Universal Edition 1929 (Edition Nr. 9787), S. 11–14. Vgl. WA 9, S. 428 f.
2 Dokumentarfoto im Textheft zur Ernst-Busch-Schallplatte »Es kommt der Tag«, Rote Reihe 8, Aurora 45 = 85 046–047.
3 BBA 930/26–29.
4 Weill / Berliner Requiem, S. IV.
5 Korrespondenz zwischen Kurt Weill und der Universal Edition (Wiener Stadtbibliothek).

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
1 BBA 461/61.
2 Vgl. S. 371.
3 Weill / Schriften, S. 57.
4 Briefe, S. 130.
5 Kowalke, S. 49 f.
6 Curjel / Erinnerungen um Kurt Weill, S. 83.
7 Electrola 78 = EH 736.
8 Zur Entwicklung des Begriffs siehe S. 370.
9 Weill / Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Personenverzeichnis.
10 Drew, S. 103.
11 Parmalee, S. 95–107.
12 Weill / Schriften, S. 57.
13 Ebd.
14 WA 17, S. 1004–1016.
15 Ebd., S. 1011.
16 Weill / Schriften, S. 59.
17 Ebd., S. 57.
18 Über Weill, S. 63 f.

37
Denn wie man sich bettet, so liegt man
1 Nach den Autographen und hinterlassenen Korrekturen des Komponisten sowie anderen Quellen revidiert von David Drew. Klavierauszug von Norbert Gingold. Wien: Universal Edition 1969, S. 226–229. Vgl. WA 2, S. 546.
2 Gedichte II, 1960, S. 209; Gedichte IX, 1969, S. 12 f.
3 BBA 354/87.
4 BBA 122/8.
5 WA Suppl. III, S. 223.
6 Weill / Schriften, S. 59.
7 Neuausgabe: Eterna 33 = 8 20 440.
8 CBS 33 = 77 341.

Die Mutter
1 Die Mutter / Materialien, 1969, S. 178; 1970, S. 194.
2 WA 2, S. 823.
3 WA 17, S. 1071.
4 Ebd., S. 1036.
5 WA 2, S. 901.
6 Hanns-Eisler-Archiv 70/1–52.
7 Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1977. Die »Mutter« ist dort als »Lehrstück« bezeichnet.
8 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 39, S. 417.

9 Die Mutter / Materialien, 1969, S. 109–111; 1970, S. 121–124.
10 Rekonstruktion durch Manfred Grabs; Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974.
11 Lieder und Kantaten, Bd. 7. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1963.
12 Csipák, S. 221.
13 WA 15, S. 479.
14 Ebd.

38
Lob des Lernens
1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 12–15. Vgl. WA 2, S. 857. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig)
2 Lieder und Kantaten, Bd. 7. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1963, S. 58–64.
3 Klavierauszug in: Bertolt Brecht und Hanns Eisler: Lieder · Gedichte · Chöre. Paris: Edition du Carrefour 1934, Notenanhang.
4 BBA 249/67–71.
5 Eterna 78 = 1 10 007 bzw. Nova 33 = 8 80 187.
6 Hanns-Eisler-Archiv 70/7.
7 WA 17, S. 1069.
8 WA 2, S. 857.
9 WA 15, S. 479.
10 Grabs / Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers, S. 118 f.
11 Benjamin, S. 41.
12 Eterna 33 = 1 10 007 bzw. Nova 33 = 8 80 187.
13 Birkenhauer, S. 44–52.
14 Knepler, Hanns Eisler und das »Neue« in der Musik, S. 159–165.
15 Knepler, Was des Eislers ist, S. 24–30.

39
Im Gefängnis zu singen
1 Klavierauszug. Berlin: Lied der Zeit 1952, S. 36–40.
2 Lieder und Kantaten, Bd. 7. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1963, S. 73–81. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
3 WA 2, S. 865 f.
4 Die Mutter / Bühnenfassung, S. 52.
5 Die Mutter / Materialien, 1969, S. 110; 1970, S. 123.
6 WA Suppl. IV, S. 313 f.
7 Eterna 78 = 1 10 009 bzw. Nova 33 = 8 80 187.

Die Rundköpfe und die Spitzköpfe
1 Mittenzwei, S. 151 f.
2 Briefe, S. 241.
3 Ebd., S. 203.
4 Knopf I, S. 134 f.
5 WA 15, S. 480.
6 Ebd.
7 Ebd.
8 Briefe, S. 206.
9 Klemm, S. 105.
10 Ebd., S. 111.
11 WA 17, S. 1092.
12 Klemm, S. 113.
13 WA Suppl. II, S. 646.

40
Die Ballade vom Wasserrad
1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 1–5. Klavierauszug von Erwin Ratz. Vgl. WA 3, S. 1007 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Hanns-Eisler-Archiv 197/1.
3 Gedichte III, 1961, S. 239 f.; 1961, S. 245 f.
4 Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1951, S. 7 f.
5 Gedichte X, 1976, S. 150; 1978, S. 113.
6 Ebd.
7 WA 3, Anmerkungen S. 1.
8 Autographe Korrektur in einer Kopistenschrift des Klavierauszugs: Hanns-Eisler-Archiv 81/38.
9 Partitur. Berlin: Henschelverlag 1965. Nach dem Autograph: Hanns-Eisler-Archiv 197/22–24.
10 Hanns-Eisler-Archiv 80/9–10.
11 WA 17, S. 1086.
12 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. U 129.
13 Grimm / Brecht und Nietzsche, S. 139.
14 Klaus-Detlef Müller, S. 21.
15 Grimm / Brecht und Nietzsche, S. 150.
16 Betz, S. 118.
17 Eterna 33 = 8 20 856 bzw. Nova 33 = 8 80 039.
18 Eterna 45 = 5 10 024.

41
Lied von der belebenden Wirkung des Geldes
1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 140–147. Klavierauszug von Erwin Ratz. Vgl. WA 3, S. 981 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 3, S. 981.
3 Die Rundköpfe und die Spitzköpfe / Bühnenfassung · Einzelszenen · Varianten, S. 65 f.
4 WA 17, S. 1093 f.
5 WA 8, S. 303.
6 Hecht · Bunge · Rülicke-Weiler, S. 54 f.
7 Briefe, S. 261.
8 Eterna 33 = 8 20 856 bzw. Nova 33 = 8 80 039.
9 Eterna 45 = 5 10 024 bzw. Nova 33 = 8 80 139.
10 May / Mit meinen Augen, S. 59 f.

42
Das »Vielleicht«-Lied
1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 99 f. Klavierauszug von Erwin Ratz. Vgl. WA 3, S. 1040. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 3, S. 1039 f.
3 Die Rundköpfe und die Spitzköpfe / Bühnenfassung · Einzelszenen · Varianten, S. 225.
4 Ebd., S. 108
5 Hanns-Eisler-Archiv 197/76–84.

Schweyk im zweiten Weltkrieg
1 Sternberg, S. 13 f.
2 Schweyk / Materialien, S. 125–127.
3 Brief von Weill an die Universal Edition vom 1. 12. 1929.

4 Aufricht, S. 223.
5 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 106.
6 Briefe, S. 487.
7 Collected Plays VII, S. XXI.
8 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 215.
9 Arbeitsjournal, S. 573; Eintragung vom 9. Juni 1943.
10 Schweyk / Materialien, S. 155.
11 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 215.
12 Eisler / Materialien zu einer Dialektik der Musik, S. 277.
13 Ebd., S. 277 f.
14 Grabs / Hanns Eislers Versuche um die Oper, S. 635.
15 Arbeitsjournal, S. 585.
16 Briefe, S. 471.
17 Eisler / Materialien zu einer Dialektik der Musik, S. 278.
18 Petr, S. 219.
19 Eisler / Materialien zu einer Dialektik der Musik, S. 279.
20 WA 5, S. 1995.
21 Münsterer, 1963, S. 111; 1966, S. 100.
22 Schweyk / Materialien, S. 300.

43

Das Lied vom Weib des Nazisoldaten

1 Hanns-Eisler-Archiv 121/1–2; Kopie 121/79–81. Vgl. WA 5, S. 1920 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Hanns-Eisler-Archiv 118/39–40.
3 Lieder und Kantaten, Bd. 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1964, S. 17–24.
4 Nova 33 = 8 85 064.
5 Hanns-Eisler-Archiv 121/3.
6 Neues Deutschland 1942, Nr. 5 (März).
7 Arbeitsjournal, S. 438.
8 Ebd., S. 735.
9 WA 19, S. 506.
10 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 215.
11 Briefe, S. 480.
12 Sanders, S. 318.
13 Arbeitsjournal, S. 568.
14 Schweyk / Materialien, S. 265 f.
15 Briefe, S. 463 und 1040.
16 Nova 33 = 8 85 064 bzw. 33 = 8 80 098.
17 Eterna 33 = 8 20 624 bzw. Nova 33 = 8 85 037.
18 May / Zusammenarbeit mit Hanns Eisler, S. 193.
19 Ebd.

Mutter Courage und ihre Kinder

1 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. 111.
2 WA 4, S. 1439.
3 WA 17, S. 1136.
4 Ebd.
5 Brecht im Gespräch, 1975, S. 120; 1977, S. 156.
6 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 6 f. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 12 f.; 1968, S. 29.
7 Dessau / Mutter Courage, Anmerkung zur Orchesterbesetzung.
8 BBA 491/16.
9 Knopf I, S. 192.
10 Hennenberg / Dessau · Brecht, S. 450.
11 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. 16 f.
12 Briefe, S. 420.
13 Arbeitsjournal, S. 183.
14 Parmet, S. 466.
15 Arbeitsjournal, S. 188.
16 Briefe, S. 427.
17 Arbeitsjournal, S. 240.
18 Parmet, S. 468.
19 Autograph der Einrichtung für Gesang und Klavier: Basel: Kurt Reiss. Abschrift im Paul-Burkhard-Archiv, Zell.
20 Knopf I, S. 192.
21 Siehe S. 368 ff.
22 Parmet, S. 468. So auch in einem Brief an den Herausgeber vom 31. 10. 1960.
23 Lindtberg, S. 120.
24 Parmet, S. 467.
25 Briefe, S. 427.
26 Dessau / Notizen zu Noten, S. 41 f.
27 Ebd., S. 52.
28 Ebd., S. 53.
29 Ebd., S. 59.
30 WA 17, S. 1135.
31 Briefe, S. 544.
32 Dessau / Mutter Courage, Anmerkungen zur Orchesterbesetzung.
33 Dessau / Notizen zu Noten, S. 59.

44

Lied der Mutter Courage

1 Weimar: Thüringer Volksverlag 1949, S. 4–6. Klavierauszug. Zweite Ausgabe: Sieben Lieder, Berlin: Lied der Zeit 1949, S. 4–6. Vgl. WA 4, S. 1350, 1409, 1421, 1438. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. U 5.
3 Ebd., Sp. U 172.
4 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 39. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 56; 1968, S. 72.
5 WA 4, S. 1409. Ursprüngliche Fassung: WA 4, S. 1442 f.
6 Heliodor 33 = 25 71 010.
7 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 39. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 55; 1968, S. 73.
8 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 39. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 56; 1968, S. 72.
9 Im Gegensatz zur Werkausgabe: WA 4, S. 1421.
10 WA 4, Anmerkungen S. 1.
11 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 10. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 18; 1968, S. 35.
12 Mutter Courage / Bühnenfassung, S. 7.

13 WA 4, S. 1438.
14 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 54. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 76; 1968, S. 93.
15 Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 110; 1968, S. 116.
16 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. 112. Vgl. auch den Kommentar zu Lied Nr. 11, S. 368.
17 Parmet, S. 467.
18 Dessau / Notizen zu Noten, S. 42.
19 Ebd., S. 53.
20 Hennenberg / Dessau · Brecht, S. 225–228.
21 Ebd., S. 226.
22 Couragemodell 1949, Anmerkungen, S. 11. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 19; 1968, S. 36.
23 Eterna 78 = 1 10 002 bzw. 45 = 4 10 097, Litera 33 = 8 60 122.
24 Nova 33 = 8 85 101.
25 Eterna 78 = 1 10 005 bzw. 45 = 4 10 097, Litera 33 = 8 60 124.

45
Lied von der grossen Kapitulation

1 Weimar: Thüringer Volksverlag 1949, S. 31 f. Klavierauszug. Zweite Ausgabe: Sieben Lieder. Berlin: Lied der Zeit 1949, S. 31 f. Vgl. WA 4, S. 1394–1396. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Eterna 78 = 1 10 003 bzw. 45 = 1 10 098, Litera 33 = 8 60123.
3 Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. U · DT · SR 88–92.
4 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 52. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 73; 1968, S. 89.
5 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 30. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 44; 1968, S. 61.
6 Ebd.
7 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 31. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 45; 1968, S. 62.
8 Grimm / Bertolt Brecht – Die Struktur seines Werkes, S. 33.
9 Dessau / Notizen zu Noten, S. 57.
10 WA 9, S. 796.
11 Schallplatten Eterna 78 = 1 10003 bzw. 45 = 4 10098, Litera 33 = 8 60 123.
12 Nova 33 = 8 85 101.
13 Vgl. Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe, Sp. 99 f.

46
Lied des Pfeifenpieter

1 Mutter Courage / Bühnenfassung, S. 21 f.
2 Eterna 76 = 1 10 003 bzw. 45 = 4 10 097.
3 Couragemodell 1949, Anmerkungen S. 19. Auch in: Mutter Courage / Materialien I, 1964, S. 29 f.; 1968, S. 47.
4 Wekwerth, S. 84.
5 Vgl. Lied Nr. 33.
6 WA 4, S. 1370 f.
7 Brecht im Gespräch, 1975, S. 120; 1977, S. 155.
8 Ernst-Busch-Archiv, Berlin.
9 Gedichte X, 1976, S. 161; 1978, S. 122.
10 Dessau / Notizen zu Noten, S. 53.

Der gute Mensch von Sezuan

1 Briefe, S. 529.
2 Knopf I, S. 206.
3 WA 4, Anmerkungen S. 2.
4 Tatlow, S. 44–47.
5 Brecht / Bestandsverzeichnis I, S. 331, Nr. 3755.
6 Arbeitsjournal, S. 45.
7 Knopf I, S. 210.
8 Arbeitsjournal, S. 233.
9 Ebd., S. 234.
10 Dessau / Notizen zu Noten, S. 60.
11 Arbeitsjournal, S. 645. Vgl. Lyon, Brecht in Amerika, S. 113 und 121.
12 Dessau / Der gute Mensch von Sezuan, Ausführungshinweise.
13 Ebd.

47
Das Lied vom Rauch

1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 82. Vgl. WA 4, S. 1507 f.
2 Faksimile: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin: Rütten & Loening 1957, S. 344 f.
3 Der gute Mensch von Sezuan / Materialien I, 1968, S. 49; 1969, S. 52.
4 WA 8, S. 90.
5 Grimm / Brecht und Nietzsche, S. 186.
6 Knopf I, S. 202.
7 Dessau / Der gute Mensch von Sezuan, Ausführungshinweise.

48
Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag

1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 87 f. Vgl. WA 4, S. 1562 f.
2 Dessau / Der gute Mensch von Sezuan, Ausführungshinweise.

49
Lied vom achten Elefanten

1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 89–91. Vgl. WA 4, S. 1582 f.
2 Dessau / Der gute Mensch von Sezuan, Ausführungshinweise.
3 Arbeitsjournal, S. 234.
4 Knopf I, S. 211.
5 Lyon / Brecht und Kipling, S. 116 f.
6 Leibowitz, S. 44.
7 Dessau / Der gute Mensch von Sezuan, Ausführungshinweise.

Herr Puntila und sein Knecht Matti

1 WA 4, S. 1610.

2 Deschner, S. 87–106.
3 Semrau, S. 233.
4 Ebd., S. 55.
5 Knopf I, S. 225.
6 Briefe, S. 736.
7 Ebd., S. 460.

50
Das Lied vom Förster und der schönen Gräfin
1 Dessau / Puntila, S. 35 f., und in: Theaterarbeit. Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles. Dresden: VVV Dresdner Verlag 1952, S. 17 (2., erweiterte Auflage: Berlin: Henschelverlag 1961; dass.: Frankfurt: Suhrkamp 1962). Vgl. WA 4, S. 1694.
2 Versuche, H. 10, S. 88.
3 BBA 1950/2.
4 Gedichte X, 1976, S. 163; 1978, S. 124.
5 WA 9, S. 808 f.
6 Eterna 33 = 7 10 006.
7 Eterna 33 = 8 20 624 bzw. Nova 33 = 8 85 101.

Mann ist Mann
1 BBA 313/125.
2 WA 17, S. 951.
3 WA 17, S. 987 f.
4 Briefe, S. 714.
5 WA Suppl. IV, Anmerkungen S. 19; Mann ist Mann / Materialien, S. 247 f.
6 Siehe S. 373.
7 Programmblätter der Berliner Volksbühne. III/H. 5 (Januar 1928), Beilage.
8 Briefe, S. 152.
9 BBA 1241.
10 BBA 1241/02.
11 WA 15, S. 472.
12 Vgl. Rollenbuch Theo Lingen. BBA 1243/57 und 59.
13 Dessau / Notizen zu Noten, S. 72.
14 Ebd.

51
Der Song von Witwe Begbicks Trinksalon
1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 95 f. Vgl. WA 1, S. 310 f.
2 Ausführungshinweise im Manuskript.
3 Lyon / Brecht und Kipling, S. 94.
4 Berlin: Propyläen.
5 Hennenberg / Dessau · Brecht, S. 238 f.
6 Im Besitz des Herausgebers.

52
Das Lied vom Fluss der Dinge
1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 99. Vgl. WA 1, S. 320, 338, 345 f., 349.
2 WA 17, S. 981.
3 Gedichte X, 1976, S. 133; 1978, S. 96.
4 Gedichte II, 1960, S. 188–190; 1961, S. 189–191.

53
Der Mann-ist-Mann-Song
1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 99–101.
2 Dessau / Mann ist Mann, S. 31.
3 Vgl. Nr. 15.

Der kaukasische Kreidekreis
1 Weber, S. 18.
2 Ebd., S. 29.
3 WA 17, S. 1204.
4 WA 17, S. 1207, mit Angaben über die empfohlenen Varianten.
5 Briefe, S. 494.
6 Eisler/Gespräche mit Hans Bunge, S. 69.
7 Knopf I, S. 258.
8 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 69.
9 Grabs / Hanns Eislers Versuche um die Oper, S. 627.
10 Briefe, S. 686.
11 BBA 913/48.
12 Dessau/Notizen zu Noten, S. 75.
13 BBA 128/8.
14 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958, S. 20.
15 Ebd.
16 BBA 231/18.
17 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958, S. 20.
18 WA 17, S. 1207.
19 Dessau / Notizen zu Noten, S. 75.
20 Ebd., S. 75 f.
21 Ebd., S. 80–82.
22 Briefe, S. 739.
23 Dessau / Notizen zu Noten, S. 75–77.
24 Hennenberg / Dessau · Brecht, S. 329–337, 343–348, 366–370.
25 Ebd., S. 378–381.
26 Kulisiewicz, Tadeusz: Zeichnungen zur Inszenierung des Berliner Ensembles. Bertolt Brecht: Der kaukasische Kreidekreis. Berlin: Henschelverlag 1956.

54
Vier Generäle zogen nach Iran
1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 63–65. Vgl. WA 5, S. 2026 f.
2 WA 17, S. 1210.
3 Weber, S. 80 f.
4 Eterna 33 = 8 20 624 bzw. Nova 33 = 8 85 101.

55
Lied auf den Azdak
1 Berlin: Henschelverlag ²1963, S. 71.
2 Hauptmann, S. 182–184.
3 WA 17, S. 1208.

Pauken und Trompeten
1 Grimm / Bertolt Brecht und die Weltliteratur, S. 49 f.
2 Siehe S. 495.
3 Medek, S. 35 f.
4 Dieckmann / Komponisten am Berliner Ensemble, S. 266.
5 Medek, S. 36 f.
6 Dieckmann / Deutsche Oper unterm Faschismus, S. 24.
7 Eterna 33 = 7 10 001 bzw. Nova 33 = 8 85 118.

8 Medek, S. 36.

56
Lied der Melinda
1 Klavierauszug von Tilo Medek. Leipzig / Dresden: Edition Peters 1980, S. 6 f. Vgl. WA 6, S. 2632.
2 Archiv Rudolf Wagner-Régeny / Akademie der Künste der DDR.
3 Eterna 33 = 7 10 001 bzw. Nova 33 = 8 85 118.

57
Lied der Kompanie
1 Klavierauszug von Tilo Medek. Leipzig / Dresden: Edition Peters 1980, S. 30 f. Vgl. WA 6, S. 2687.
2 Eterna 33 = 7 10 001 bzw. Nova 33 = 8 85 118.

58
Ballade vom Soldaten
1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 87–91. Vgl. WA 8, S. 239 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Eine Seite im Faksimile bei: Grabs / Hanns Eisler, Bilddokumente Nr. 32.
3 Hanns-Eisler-Archiv 131/25–36.
4 Taschenpostille, S. 25.
5 Schallplattenaufnahme um 1930 mit Ernst Busch.
6 Urfassung »Mutter Courage und ihre Kinder«.
7 WA 8, S. 239.
8 Von Eisler offenbar bei Herausgabe der »Lieder und Kantaten« in Anspielung auf die »Schlacht an der Wolga« aktualisiert.
9 Taschenpostille, S. 32.
10 WA 8, S. 240.
11 Siehe S. 379.
12 Betz, S. 90.
13 Hanns-Eisler-Archiv 217/91.
14 Akademie der Künste der DDR/Rep. 01, III. 46a Nr. 1.
15 Siehe S. 427 ff.
16 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 373.
17 In der Kopie Hanns-Eisler-Archiv 135/3 heißt es: »marciale«.
18 Gloria Carl Lindström G. O. 78 = 10 451.
19 Aurora 45 = 5 80025 bzw. Eterna 33 = 8 10017.
20 Kranz, S. 94–99.

59
Solidaritätslied
1 Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956, S. 124 f. Vgl. WA 8, S. 369 f.
2 Wien: Universal Edition 1932. Neudruck 1945.
3 »Illustrierte Rote Post«, Berlin, I/Nr. 10 (Dezember 1931), S. 6.
4 Faksimile des Titelblatts: Schebera, S. 26.
5 Hanns-Eisler-Archiv 204/17–22.
6 Hanns-Eisler-Archiv 204/11.
7 Lied der Zeit 78 = 103.
8 Hanns-Eisler-Archiv D 10/15.
9 Grabs / Eisler-Handbuch, S. 153.
10 Kuhle Wampe, 1971, S. 111.
11 WA 11, S. 370 f.
12 Notate 1979, H. 6, S. 7.
13 So auch in Gedichte X, 1976, S. 42 f.; 1978, S. 50 f.
14 Vgl.: Das Lied – im Kampf geboren, H. 9: Lieder der deutschen Turn- und Sportbewegung. Leipzig: Friedrich Hofmeister 1966, S. 55 f.
15 BBA 815/5–6.
16 Notowicz, S. 229 f.
17 Grabs / Hanns Eisler, S. 18.
18 Inge Lammel im Textheft zu »Vorwärts und nicht vergessen – Musik der Arbeiterbewegung in Dokumentaraufnahmen«, Eterna 33 = 8 10052.
19 WA Suppl. I, S. 162 f. und 166 f.
20 WA 19, S. 405.
21 BBA 1251/42.
22 BBA 105/15, BBA 99/50. Vgl. auch Lerg-Kill, S. 241 f.
23 BBA 1415/27–28.
24 WA 8, S. 369 f.
25 Aurora 45 = 5 80027–028.
26 Gedichte X, 1976, S. 42 f.; 1978, S. 112.
27 Notate 1979, H. 6, S. 7.
28 Siebig, S. 105.
29 1. Auflage, Madrid 1937.
30 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 93.
31 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 339.
32 Ebd., S. 257.
33 Knepler / Hanns Eisler und das »Neue« in der Musik, S. 155–1 und 173.
34 Elsner / Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers, S. 50 und 61–63.
35 Brinkmann, S. 11–16.
36 Fladt, S. 167–171.
37 Lombardi, S. 69–75.
38 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 336–339.
39 Elsner / Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers, S. 63 f.
40 Hennenberg/Zur Dialektik des Schließens in Liedern von Hanns Eisler, S. 194 und 225 f.
41 »Vorwärts und nicht vergessen« / Eterna 33 = 8 10052.
42 Gloria Carl Lindström G. O. 78 = 10 294 a.
43 Lied der Zeit 78 = 103.
44 Siehe S. 451.
45 Lied der Zeit 78 = 121.
46 Aurora 45 = 5 80028, Eterna 33 = 8 10017, Nova 33 = 8 85 004, Litera 33 = 8 60 187.
47 Hanns-Eisler-Archiv 204/11.

60
O Falladah, die du hangest!
1 Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956, S. 28–31. Vgl. WA 8, S. 61 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Nielsen, S. 276. Zitiert in dem Ernst-Busch-Schallplattenalbum 45 = 5 80025–026.
3 Gedichte VIII, 1965, S. 102–104; 1969, S. 95–97.
4 Veröffentlicht in der »Weltbühne« XXIX, 1933, Nr. 3 vom 17. Januar.
5 Gedichte VIII, 1965, S. 220; 1969, S. 213, und Gedichte X, 1976, S. 180; 1978, S. 137. WA Suppl. III, S. 262 bis 264.
6 Brockhaus, S. 54.

7 Aurora 45 = 5 80026, Eterna 33 = 8 10017, Litera 33 = 8 60187.
8 Eterna 33 = 8 25 797, Nova 33 = 8 85037.
9 Lied der Zeit 78 = 106.
10 Nova 33 = 8 80 187.

Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter

1 WA 9, S. 430–433.
2 WA 19, S. 423.
3 Faksimile: Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 115.
4 Paris: Edition du Carrefour.
5 Briefe, S. 173.
6 Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 115.
7 Knepler/Erinnerungen an Hanns Eisler, S. 48.
8 Riege, S. 737.
9 Knepler/Erinnerungen an Hanns Eisler, S. 47.
10 Elsner / Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers, S. 116.
11 »Wiegenlieder für proletarische Mütter«, Hanns-Eisler-Archiv 213/2–9.
12 Nova 33 = 8 85037.
13 Eterna 33 = 8 20624.
14 Lied der Zeit 78 = 114–115. Neuauflage Nova 33 = 8 80187.

61

Als ich dich in meinem Leib trug

1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 100 f. Vgl. WA 9, S. 430 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Lieder · Gedichte · Chöre, Notenanhang.
3 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958, S. 5.
4 Dessau / Notizen zu Noten, S. 50.
5 Jaldati, S. 192.
6 Eterna 33 = 8 20624, Nova 33 = 8 85037, Litera 33 = 8 60187.
7 Jaldati, S. 192.

62

Als ich dich gebar

1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 102 f. Vgl. WA 9, S. 430. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Lieder · Gedichte · Chöre, Notenanhang.
3 Knepler / Erinnerungen an Hanns Eisler, S. 47.
4 Eterna 33 = 8 20624, Nova 33 = 8 85037, Litera 33 = 8 60187.
5 Jaldati, S. 192.
6 Ebd.
7 Knepler / Erinnerungen an Hanns Eisler, S. 47 f.

63

Ich hab dich ausgetragen

1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 104 f. Vgl. WA 9, S. 431 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Lieder · Gedichte · Chöre, Notenanhang.
3 Grabs / Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers, S. 118 f.
4 Eterna 33 = 8 20624, Nova 33 = 8 85037, Litera 33 = 8 60187.

64

Mein Sohn, was immer auch aus dir werde

1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 106–109. Vgl. WA 9, S. 432 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.) Über eine von Brecht angeregte Vertonung Paul Dessaus vgl. Lyon, Brecht in Amerika, S. 283.
2 Lieder · Gedichte · Chöre, Notenanhang.
3 Eterna 33 = 8 60624, Nova 33 = 8 85037, Litera 33 = 8 60187.
4 Kranz, S. 105.
5 Ebd., S. 107.
6 Ebd.
7 Jaldati, S. 192.
8 Ebd.
9 Ebd.

65

Die Ballade vom Baum und den Ästen

1 Paris: Edition du Carrefour 1934, Notenanhang. Vgl. WA 9, S. 452 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Autograph: Hanns-Eisler-Archiv 212/6–12, als »Grammophonpartitur« bezeichnet.
3 Hanns-Eisler-Archiv 212/13–17 und 212/22–23.
4 Bd. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1963.
5 Vorlage: Hanns-Eisler-Archiv 146/43–44.
6 Aurora 45 = 5 80028 bzw. Eterna 33 = 8 10017.

66

Das Einheitsfrontlied

1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955, S. 178 f. Vgl. WA 9, S. 652 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Partitur in: Hanns Eisler: Sieben Lieder für Massengesang. Berlin: Lied der Zeit 1949, S. 40–46.
3 Partitur, Chorpartitur und Stimmen. Berlin: Lied der Zeit 1949.
4 Lied der Zeit 78 = 103.
5 Hanns-Eisler-Archiv D 10/14.
6 a) Paris o. J., französisch von Jeanne Perret, b) herausgegeben von Ernst Busch. Madrid 1937, S. 85.
7 Hundert Gedichte; WA 9, S. 652 f.
8 Hanns-Eisler-Archiv 147/26–27.
9 Hanns-Eisler-Archiv 210/44.
10 Klemm, S. 105.
11 Ebd.
12 Ebd., S. 104.
13 Ebd., S. 105.
14 Briefe, S. 225.
15 Willett / Brecht und England, S. 23.
16 Den Nachforschungen von Jürgen Schebera zufolge.
17 Grabs / Notizen aus dem Hanns-Eisler-Archiv, S. 533.
18 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 510.
19 Eisler / Reden und Aufsätze, S. 131.
20 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 325 f.

21 BBA 454/81.
22 Heister, S. 174.
23 Grabs / Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers, S. 123 f.
24 Ebd., S. 122 f.
25 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 93.
26 Arbeitsjournal, S. 883.
27 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 91.
28 Grabs / Hanns Eisler, S. 25.
29 Eisler-Sonderheft 1964, S. 202.
30 Discos de las Brigadas Internacionales España Nr. 6903. Einem Aufkleber zufolge wurde diese Platte während eines im Hintergrund hörbaren Bombardements aufgenommen.
31 Lied der Zeit 78 = 103.
32 Lied der Zeit 78 = 121.
33 Eterna 33 = 8 10017, Nova 33 = 8 85004.
34 Eterna 45 = 5 80021.

67
Resolution
1 Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1962, S. 28. Text von 3 Strophen im Anhang. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Ernst-Busch-Archiv.
3 WA 9, S. 653–655.
4 Hanns-Eisler-Archiv 142/46.
5 Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales. Herausgegeben von Ernst Busch. Madrid 1937, S. 80 f.
6 Kopistenhandschrift Hanns-Eisler-Archiv 158/8.
7 Hanns-Eisler-Archiv 212/49. Grabs (Eisler-Handbuch, S. 137) datiert dieses Blatt allerdings auf »vermutlich nach 1958«!
8 Hanns-Eisler-Archiv 142/46.
9 Hanns-Eisler-Archiv 142/44–45.
10 Hanns-Eisler-Archiv 214/47–48.
11 Hanns-Eisler-Archiv 142/46.
12 Vgl. den Kommentar zum »Einheitsfrontlied«, Nr. 66, S. 460.
13 Bestandsverzeichnis II, S. 428, Nr. 8964 f.
14 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 325 f.
15 Knopf I, S. 288.
16 Briefe, S. 593 f.
17 Ebd., S. 601.
18 Ebd., S. 597.
19 Brecht im Gespräch, 1975, S. 114; 1977, S. 63 f.
20 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 238; 1976, S. 217 f.
21 BBA 454/46.
22 WA Suppl. III, S. 231.

68
Ballade von der »Judenhure« Marie Sanders
1 Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957, S. 35–37. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Hanns-Eisler-Archiv 142/1–2.
3 Eterna 33 = 8 20624 bzw. Nova 33 = 8 85037.
4 Svendborger Gedichte, S. 6.
5 WA 9, S. 642.
6 Willett / The Poet Beneath the Skin, S. 96 f.
7 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958, S. 13.
8 BBA 602/71–78.
9 Arbeitsjournal, S. 692.
10 Grabs / Hanns Eisler, S. 40.
11 Eterna 33 = 8 20624, Nova 33 = 8 85037.

Kinderlieder
1 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 24; 1976, S. 20.
2 Banholzer, S. 132.
3 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 377.

69
Mutter Beimlein
1 Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957, S. 48. Vgl. WA 8, S. 156. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Litera 33 = 8 65213 bzw. Heliodor 33 = 2 571010.
3 Grabs / Hanns Eisler, S. 38.
4 Eterna 33 = 8 25797.
5 Nova 33 = 8 85091.
6 Eterna 45 = 5 10024 bzw. Nova 33 = 8 80139.
7 Hanns-Eisler-Archiv C 158.
8 Eterna 33 = 8 25797.
9 Litera 33 = 8 65213 bzw. Heliodor 2 571010.

70
Bettellied
1 Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 56 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig).
2 WA 9, S. 646 f.
3 Eisler GW I/10, S. 211.
4 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 378.
5 Ebd.
6 Csipák, S. 340.

An die Nachgeborenen
1 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 360.
2 Ebd., S. 143.
3 Mennemeier, S. 59.
4 Frisch, S. 225 f.
5 Litera 33 = 8 60238.
6 Wien: Universal Edition 1945. Leipzig: Collection Litolff 1952.
7 Beiheft zu der Tonbandkassette Eterna 3 MK 09933–35, S. 24. Grabs (Eisler-Handbuch, S. 34) nennt als Entstehungsdatum den 2. Dezember 1958.
8 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 147 f.
9 Eisler GW I/16, S. 260.
10 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 148.
11 Ebd.
12 Schneider I, S. 110–132 und 150–159; zur Textgeschichte II, S. 364–373 und 380–383.

71
Elegie 1939
1 Eisler GW I/16, S. 60–63. Vgl. WA 9, S. 722 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Eisler GW I/16, S. 220 f.
3 BBA 75/88.

72
Elegie I
1 Eisler GW I/16, S. 45–48. Vgl. WA 9, S. 723 f.
2 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 143.
3 Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955.
4 Nach Grabs in: Eisler GW I/10, S. 217.
5 WA 19, S. 430.
6 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 146 f.
7 Eisler GW I/16, S. 217.
8 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 144.
9 Ebd., S. 146.
10 Ebd., S. 147.

73
Elegie II: An die Überlebenden
1 Eisler GW I/16, S. 48–50. Vgl. WA 9, S. 724 f.
2 Grabs / Hanns Eisler, S. 36.
3 Zur Datierung vgl. »Elegie I«, Nr. 72, S. 469 f.
4 Eisler GW I/16, S. 217.

74
An die Nachgeborenen I
1 Eisler GW I/16, S. 196–198. Vgl. WA 9, S. 723 f.
2 Aurora 33 = 8 15100.
3 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 147.

75
An die Nachgeborenen II
1 Eisler GW I/16, S. 199–201. Vgl. WA 9, S. 724 f.
2 Aurora 33 = 8 15100.

Hollywooder Liederbuch
1 Eisler GW I/16, S. 262.
2 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 296–299.
3 Ratz, S. 114.
4 Nova 33 = 8 85209 und 33 = 8 85140.
5 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 45.
6 Ratz, S. 114.
7 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 44.
8 Arbeitsjournal, S. 524.
9 Ebd., S. 497.
10 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 66.
11 Arbeitsjournal, S. 497.
12 Ratz, S. 114.
13 Arbeitsjournal, S. 524.
14 Eisler / Schriften 1924–1948, S. 407.
15 Adorno · Eisler, S. 69 f.
16 Ebd., S. 125.
17 Ebd., S. 126.
18 Ebd., S. 70.
19 Betz, S. 166.
20 Eisler GW I/16, S. 241.

76
An den kleinen Radioapparat
1 Eisler GW I/16, S. 78. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 9, S. 819.
3 Arbeitsjournal, S. 100.
4 Nova 33 = 8 80139.
5 Eisler GW I/16, S. 224.
6 Ebd.
7 Ebd.

77
Über den Selbstmord
1 Eisler GW I/16, S. 86. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 4, S. 1524.
3 Eisler GW I/16, S. 227.
4 Grabs / Hanns Eisler, S. 42.

78
Der Kirschdieb
1 Eisler GW I/16, S. 93 f. Vgl. WA 9, S. 816. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Engberg, S. 78.
3 Tagebücher 1920–1922, 1975, S. 65; 1976, S. 61.
4 Arbeitsjournal, S. 497.
5 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 296.
6 Überliefert im Handexemplar von Asriel. Eine Seite im Faksimile bei Grabs / Hanns Eisler, Beispiele, Nr. 36.
7 Eisler GW I/16, S. 229.

79
Hotelzimmer 1942
1 Eisler GW I/16, S. 95 f. Vgl. WA 9, S. 818 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Schwarz / Lyrik und Zeitgeschichte, S. 73 f.
3 Eisler GW I/16, S. 225.
4 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 177.
5 Nova 33 = 8 80139.
6 Eisler GW I/16, S. 230.

80
Vom Sprengen des Gartens
1 Eisler GW I/16, S. 151 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 10, S. 861.
3 Arbeitsjournal, S. 533.
4 BBA 105/39.
5 Eisler GW I/16, S. 246.
6 Grabs / Interviews mit Interpreten, S. 174.
7 Eterna 45 = 5 10010 bzw. Nova 33 = 8 80139.
8 Eisler GW I/16, S. 246.
9 Grabs / Interviews mit Interpreten, S. 174.
10 Bei einem Mitschnitt (Eterna 33 = 8 80207) ist Eisler an dieser Stelle nicht langsamer, aber spürbar leiser.

81
Die Heimkehr
1 Eisler GW I/16, S. 153. Vgl. WA 10, S. 858. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 BBA 105/12.
3 Arbeitsjournal, S. 603.
4 Eisler GW I/16, S. 261.

Neue Kinderlieder
1 Arbeitsjournal, S. 928.
2 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 33.

3 WA 10, S. 970–978.
4 Versuche, Sonderheft 1953, S. 51–58.
5 Arbeitsjournal, S. 406.
6 Ebd., S. 928.
7 Schuhmann / Untersuchungen zur Lyrik Brechts, S. 95 bis 97.
8 Eisler / Materialien zu einer Dialektik der Musik, S. 208.
9 Eisler / Zwei Briefe an Bertolt Brecht, S. 15.

82
Friedenslied
1 Bd. 4. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958, S. 116–121. Vgl. WA 10, S. 996 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Eterna 45 = 4 10012 bzw. Nova 33 = 8 80207.
3 WA 10, S. 996.
4 Eterna 45 = 4 10012 bzw. Nova 33 = 8 80207.
5 May / Zusammenarbeit mit Hanns Eisler, S. 194.
6 Skizzen: Hanns-Eisler-Archiv 171/59, 69; 165/31.
7 Grabs / Hanns Eisler, S. 24.
8 Hennenberg / Dessau · Brecht, S. 428–431.
9 Eterna 45 = 4 10012 bzw. Nova 33 = 8 80207.
10 May / Zusammenarbeit mit Hanns Eisler, S. 195.
11 Aurora 33 = 8 15101.

83
Das Lied vom kriegerischen Lehrer
1 Bd. 4. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958, S. 78 f. Vgl. WA 10, S. 973. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Seidel, S. 185.
3 Hanns-Eisler-Archiv 148/18–55.
4 BBA 74/36.
5 Grabs / Hanns Eisler, S. 102.

84
Die Pappel vom Karlsplatz
1 Bd. 4. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958, S. 122. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Hanns-Eisler-Archiv 138/58–60.
3 BBA 1761/2.
4 Notate 1980, H. 1, S. 6.
5 Aurora 33 = 8 15101.

85
Und ich werde nicht mehr sehen das Land, aus dem ich gekommen bin
1 Eisler GW I/16, S. 166 f. Vgl. WA 10, S. 840 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 10, S. 838–843.
3 Eisler GW I/16, S. 252.
4 Ebd., S. 251.
5 Grabs / Hanns Eisler, S. 45.
6 Eisler, GW I/16, S. 252.
7 Eisler / Gespräche mit Hans Bunge, S. 67.
8 Ebd.

86
Und es sind die finstern Zeiten
1 Eisler GW I/16, S. 172. Vgl. WA 10, S. 862. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Eisler GW I/16, S. 254.
3 WA Suppl. IV, S. 377 f.
4 Briefe, S. 618.
5 Eisler GW I/16, S. 253 f.

87
Ardens sed virens
1 Eisler GW I/16, S. 173. Vgl. WA 9, S. 750. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Autographe Änderung: BBA 1196/03.
3 BBA 977/49.
4 Eisler GW I/16, S. 254.
5 Ebd.

88
Die haltbare Graugans
1 Eisler GW I/16, S. 183. Vgl. WA 10, S. 1081 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 WA 10, Anmerkungen S. 28.
3 Lyon, Brecht in Amerika, S. 331 f.
4 Auskunft von Herta Ramthun.
5 Dessau / 20 Lieder, S. 42.
6 Eisler GW I/16, S. 249.
7 Eterna 33 = 8 20856 bzw. Nova 33 = 8 80039.
8 Eterna 45 = 5 10010 bzw. Nova 33 = 8 80139 sowie im Anschluß an Eislers Demonstration: Eterna 33 = 8 20856 bzw. Nova 33 = 8 80039.
9 Eisler GW I/16, S. 256.

89
Der Pflaumenbaum
1 Eisler GW I/16, S. 192 f. Vgl. WA 9, S. 647. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Eisler GW I/16, S. 259.
3 Benjamin, S. 78.
4 Ebd.
5 BBA 120/24.
6 Siehe S. 466 f.

90
Auf einen chinesischen Theewurzellöwen
1 Eisler GW I/16, S. 194. Vgl. WA 10, S. 997. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Hundert Gedichte, hintere Umschlagseite. Vgl. WA 10, Anmerkungen S. 24.
3 Knepler / Was des Eislers ist, S. 19–24.

91
Lied einer deutschen Mutter
1 Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950, S. 16–19. Vgl. WA 10, S. 854. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Dessau / Notizen zu Noten, S. 38.
3 Bestandsverzeichnis II, S. 395, Nr. 8639.
4 Dessau / Notizen zu Noten, S. 36 und 40.
5 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am

30. September 1958, S. 3.
6 Dessau / Notizen zu Noten, S. 40 f.
7 Ebd., S. 38.
8 Arbeitsjournal, S. 739.
9 Ebd., S. 568. Vgl. Lyon, Brecht in Amerika, S. 368.
10 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958, S. 3 f.
11 Columbia 33 = 025203.
12 Eterna 33 = 8 20624 bzw. Nova 33 = 8 85101.

92
Aufbaulied der FDJ
1 Weimar: Thüringer Volksverlag 1949, S. 4 f. Vgl. WA 10, S. 955 f. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Unveröffentlichtes Manuskript.
3 Internationale Musikbibliothek Berlin.
4 Faksimile bei: Schuhmacher/Leben Brechts, S. 318.
5 Arbeitsjournal, S. 881.
6 Ausführliche Analyse bei: Hartinger, S. 145–163.
7 Arbeitsjournal, S. 881.
8 Ebd., S. 885.
9 Lerg-Kill, S. 258 f.
10 Dessau / Notizen zu Noten, S. 70.
11 Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958, S. 19.
12 Arbeitsjournal, S. 881.
13 Schwaen, S. 84.
14 Dessau / Aus Gesprächen, S. 72.
15 Dessau / Notizen zu Noten, S. 70.
16 Ebd.
17 Aurora 33 = 8 15101.

93
Zukunftslied
1 Weimar: Thüringer Volksverlag 1949, S. 2 f. Vgl. WA 10, S. 956 f. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Nova 33 = 8 85120.
3 Arbeitsjournal, S. 882; Eintragung vom 22. Dezember 1948.
4 Schumacher / Leben Brechts, S. 233.
5 Dessau / Notizen zu Noten, S. 125.
6 Arbeitsjournal, S. 883.
7 Hennenberg/Dessau · Brecht, S. 546. Die Variante liegt nur im Manuskript vor.
8 Dessau / Notizen zu Noten, S. 125–133.
9 Nova 33 = 8 85120.

Fünf Kinderlieder
1 Dessau / Notizen zu Noten, S. 71.

94
Vom Kind, das sich nicht waschen wollte
1 Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950, S. 3–5. Vgl. WA 9, S. 646. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Wir singen. Chorbuch für gleiche Stimmen, Bd. V (Lieder der Gegenwart). Leipzig: Friedrich Hofmeister 1957, S. 25–29.
3 WA 19, S. 423.
4 Benjamin, S. 75 f.
5 Ebd., S. 76.
6 WA Suppl. IV, S. 413.
7 Dessau / Notizen zu Noten, S. 71.
8 Eterna 45 = 5 10035 bzw. 33 = 7 20103.
9 Nova 33 = 8 85034.

95
Der Pflaumenbaum
1 Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950, S. 6 f. Vgl. WA 9, S. 647. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 89, S. 481 f.
3 Dessau / Notizen zu Noten, S. 71.
4 Eterna 45 = 5 20171 bzw. 33 = 7 20103.

96
Kleines Bettellied
1 Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950, S. 8 f. Vgl. WA 9, S. 646 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 70, S. 466 f.
3 Eterna 45 = 5 10035 bzw. 33 = 7 20103.
4 Nova 33 = 8 85034.

97
Mein Bruder war ein Flieger
1 Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950, S. 10 f. Vgl. WA 9, S. 647 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Wir singen. Chorbuch für gleiche Stimmen, Bd. V (Lieder der Gegenwart). Leipzig: Friedrich Hofmeister 1957, S. 72 f.
3 Bei Beratung der Schallplattenaufnahme von Roswitha Trexler, Nova 33 = 8 85034.

98
Der Gottseibeiuns
1 Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950, S. 12–16. Vgl. WA 9, S. 648 f. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Eterna 45 = 5 20171 bzw. 33 = 7 20103.
3 Dessau / Notizen zu Noten, S. 71.
4 Eterna 45 = 5 10035 bzw. 33 = 7 20103.
5 Nova 33 = 8 85034.

Herrnburger Bericht
1 WA Suppl. IV, S. 415–423.
2 Gedichte VII, 1964, S. 161; 1969, S. 161.
3 BBA 2088.
4 Neues Deutschland vom 3. Juni 1950. Bei Brecht gibt es daraus einige wörtliche Entlehnungen.
5 Arbeitsjournal, S. 964 f.
6 Ebd., S. 956.

99
Bitten der Kinder
1 Berlin: Zentralrat der Freien Deutschen Jugend. Berlin: Neues Leben 1951, S. 17 f. Vgl. WA Suppl. IV, S. 419.
2 Bericht über die Inszenierung des »Herrnburger Berichts«, S. 3.
3 Nova 33 = 8 85034.

Vier Liebeslieder
1 Schuhmann/Untersuchungen zur Lyrik Brechts, S. 102.
2 Hartinger, S. 241 f.
3 Programmheft zur Uraufführung in der Deutschen Akademie der Künste am 28. Mai 1953.
4 Vgl. die Aufnahme von Irmgard Arnold und Paul Dessau: Eterna 45 = 5 20199 bzw. 33 = 7 20103.

100
Als ich nachher von dir ging
1 Halle: Mitteldeutscher Verlag 1953, S. 3 f. Vgl. WA 10, S. 993. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 BBA 15/4.
3 Eterna 45 = 5 20199 bzw. 33 = 7 20103.
4 von Wiese, S. 119.

101
Lied einer Liebenden
1 Halle: Mitteldeutscher Verlag 1953, S. 5 f. Vgl. WA 10, S. 994. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Eterna 45 = 5 20199 bzw. 33 = 7 20103.

102
Sieben Rosen hat der Strauch
1 Halle: Mitteldeutscher Verlag 1953, S. 7. Vgl. WA 10, S. 994. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Wir singen. Chorbuch für gleiche Stimmen, Bd. V (Lieder der Gegenwart). Leipzig: Friedrich Hofmeister 1957, S. 170 f.

103
Die Liebste gab mir einen Zweig
1 Halle: Mitteldeutscher Verlag 1953, S. 8. Vgl. WA 10, S. 994. (Rechte bei VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig.)
2 Unveröffentlichtes Manuskript.
3 Eterna 45 = 5 20199 bzw. 33 = 7 20103.

104
An meine Landsleute
1 H. 1. Herausgegeben von Heidi Kirmße. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1969, S. 5–7. Vgl. WA 10, S. 965.
2 Briefe, S. 624; Faksimile des Gedicht-Autographs in: Brecht / Sein Leben in Bildern und Texten, S. 255, und Schumacher / Leben Brechts, S. 318.
3 Schwarz / Lyrik und Zeitgeschichte, S. 109 f.
4 Briefe, S. 646.
5 Ebd., S. 655.
6 Brief Eberhard Reblings vom 13. Juli 1981 an den Herausgeber.
7 Eterna 33 = 8 10024.
8 Eterna 33 = 8 20624 bzw. Nova 33 = 8 85101.

105
Kleines Lied
1 Unveröffentliches Manuskript. Vgl. WA 8, S. 34 f.
2 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 5, S. 360.
3 Brief Eberhard Reblings vom 13. Juli 1981 an den Herausgeber.
4 Eterna 33 = 8 20624 bzw. Nova 33 = 8 85101.

Tierverse
1 WA 9, S. 508–511.
2 Berlin: Neue Musik 1968.
3 Brief Paul Dessaus vom 18. Mai 1972 an den Herausgeber.

106
Das Schwein
1 Berlin: Neue Musik 1968, S. 13 f. Vgl. WA 9, S. 509. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Dessau / Musikarbeit in der Schule, S. 10–13.
3 Ebd., S. 7.
4 Ebd., S. 7–10.
5 Ebd., S. 14–16.
6 Nova 33 = 8 85120.

107
Der Elefant
1 Berlin: Neue Musik 1968, S. 39. Vgl. WA 9, S. 510. (Rechte bei VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.)
2 Dessau / Musikarbeit in der Schule, S. 34.
3 Ebd., S. 34–36.
4 Ebd., S. 40–44.
5 Nova 33 = 8 85120.

108
Der Adler
1 Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock 1975, S. 2 f. Vgl. WA 9, S. 508.
2 Wergo 33 = 60073.
3 Nova 33 = 8 85190.

109
Das Pferd
1 Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock 1975, S. 4 f. Vgl. WA 9, S. 510.
2 Wergo 33 = 60073.
3 Nova 33 = 8 85101.
4 Nova 33 = 8 85120.

110
Die Kellerassel
1 Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock 1975, S. 8 f. Vgl. WA 9, S. 508.
2 Wergo 33 = 60073.
3 Nova 33 = 8 85101.

4 Nova 33 = 8 85120.

111
General, dein Tank ist ein starker Wagen
1 Unveröffentlichtes Manuskript.
2 WA 9, S. 638.
3 Brief Eberhard Reblings vom 13. Juli 1981 an den Herausgeber.

112
Spruch
1 Unveröffentlichtes Manuskript.
2 WA 17, S. 1015.
3 Vgl. den Kommentar zu Lied Nr. 111, S. 494 f.

Lieder auf Worte von Bertolt Brecht
1 Wagner-Régeny / Begegnungen, S. 262.
2 Ebd., S. 272 f.
3 Arbeitsjournal, S. 921.
4 BBA 922/2 und BBA 500/4–6.
5 Briefe, S. 642.
6 Laut Brecht / Bestandsverzeichnis I, S. 446.
7 Archiv Rudolf Wagner-Régeny / Akademie der Künste der DDR, 3.61/1.19.
8 Wagner-Régeny / Begegnungen, S. 291.
9 Härtwig, S. 323.
10 Leipzig: Collection Litolff 1953.

113
Von der Freundlichkeit der Welt
1 Leipzig: Collection Litolff 1953, S. 3. Vgl. Gedichte und Lieder, S. 13.
2 Leipzig: Collection Litolff 1951, S. 10.
3 Taschenpostille, S. 11; WA 8, S. 205.
4 Münsterer, 1963, S. 80 f.; 1966, S. 70.
5 Faksimile: Schumacher / Leben Brechts, S. 32.
6 Taschenpostille, S. VII.
7 Bräutigam, S. 54.
8 Pietzcker, S. 38.
9 Motekat, S. 150.

114
Von der Freundlichkeit der Welt und Gegenlied
1 Unveröffentlichtes Manuskript. Archiv Rudolf Wagner-Régeny / Akademie der Künste der DDR, 3.11/6.144–147.
2 Tilo Müller, S. 499.
3 Gedichte VII, 1964, S. 122; 1969, S. 177. Vgl. WA 10, S. 1032.
4 Aurora 45 = 5 80026 bzw. Eterna 33 = 8 10017.

115
Vom Glück des Gebens
1 Leipzig: Collection Litolff 1953, S. 7. Vgl. WA 10, S. 968 f.
2 BBA 500/7.
3 Archiv Rudolf Wagner-Régeny / Akademie der Künste der DDR, 3.11/6.152–153.
4 Arbeitsjournal, S. 921.

116
Gegen Verführung
1 Leipzig: Collection Litolff 1953, S. 8 f. Vgl. WA 8, S. 260.
2 Briefe, S. 642.
3 Gedichte X, 1976, S. 122; 1978, S. 87.
4 Frisch · Obermeier, S. 183.
5 Walter Brecht, S. 310–312.
6 Münsterer, 1963, S. 140; 1966, S. 129.
7 Schuhmann / Untersuchungen zur Lyrik Brechts, S. 12.
8 Taschenpostille, S. VIII.
9 Baumgärtner, S. 28.
10 Benjamin, S. 57.

117
Räuberlied
1 Leipzig: Collection Litolff 1953, S. 12 f. Vgl. WA 9, S. 506.
2 BBA 561/1.
3 Brecht / Bestandsverzeichnis II, S. 424, Nr. 8919.

118
Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten
1 Leipzig: Collection Litolff 1953, S. 18–23. Vgl. WA 8, S. 196–198.
2 Tilo Müller, S. 499.
3 Gedichte X, 1976, S. 121; 1978, S. 86.

119
Liebeslied aus einer schlechten Zeit
1 Unveröffentlichtes Manuskript. Vgl. WA 9, S. 748.
2 WA 17, S. 1287.
3 Schwaen, S. 84 f.
4 Gnüg, S. 81.

120
Über den Schnapsgenuss
1 Unveröffentlichtes Manuskript. Vgl. WA 8, S. 63.
2 Taschenpostille, S. VII.

121
Wohin zieht ihr?
1 Unveröffentlichtes Manuskript. Vgl. WA 8, S. 365 f.

Literaturverzeichnis

Bertolt Brecht

Arbeitsjournal
Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. Herausgegeben von Werner Hecht. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Baal / Drei Fassungen
Brecht, Bertolt: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.

Baal / Texte · Varianten · Materialien
Brecht, Bertolt: Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

BBA
Bertolt-Brecht-Archiv, DDR · 1040 Berlin, Chausseestraße 125.

Brecht im Gespräch
Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews. Herausgegeben von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. – Brecht im Gespräch. Diskussionen und Dialoge. Herausgegeben von Werner Hecht. Berlin: Henschelverlag 1977.

Briefe
Brecht, Bertolt: Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser. 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Collected Plays
Brecht, Bertolt: Collected Plays. Herausgegeben von John Willett und Ralph Manheim. London: Eyre Methuen ab 1970.

Collected Poems
Brecht, Bertolt: Collected Poems. Herausgegeben von John Willett und Ralph Manheim in Kooperation mit Erich Fried. London: Eyre Methuen 1976.

Couragemodell 1949
Brecht, Bertolt: Couragemodell 1949. Berlin: Henschelverlag 1958. (Die Texte sind auch enthalten in: Mutter Courage/Materialien I.)

Der gute Mensch von Sezuan / Materialien I
Materialien zu Brechts »Der gute Mensch von Sezuan«. Zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968. – Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. Materialien. Zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht. Berlin: Henschelverlag 1969.

Der gute Mensch von Sezuan / Materialien II
Brechts »Guter Mensch von Sezuan«. Materialien. Herausgegeben von Jan Knopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Der kaukasische Kreidekreis / Materialien
Materialien zu Brechts »Der kaukasische Kreidekreis«. Zusammengestellt von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966. – Bertolt Brecht: Der kaukasische Kreidekreis. Materialien. Zusammengestellt von Werner Hecht. Berlin: Henschelverlag 1968.

Die Hauspostille / Manual of Piety
Brecht, Bertolt: Die Hauspostille / Manual of Piety. Herausgegeben von Eric Bentley. Erläuterungen von Hugo Schmidt. New York: Grove Press 1967.

Die heilige Johanna / Bühnenfassung · Fragmente · Varianten
Brecht, Bertolt: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. Kritisch ediert von Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Die Mutter / Bühnenfassung
Brecht, Bertolt: Die Mutter. Bühnenfassung des Berliner Ensembles. Redigiert von Joachim Tenschert. Berlin: Henschelverlag 1970.

Die Mutter / Materialien
Materialien zu Brechts »Die Mutter«. Zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969. – Materialien zu Brechts »Die Mutter«. Zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht. Berlin: Henschelverlag 1970.

Die Rundköpfe und die Spitzköpfe
Brecht, Bertolt: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. Bühnenfassung, Einzelszenen, Varianten. Herausgegeben von Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Dreigroschenbuch
Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente. 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Dreigroschenoper / Materialien
Brechts »Dreigroschenoper«. Materialien. Herausgegeben von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Dreigroschenoper / Textbuch Universal Edition
Brecht, Bert: Die Dreigroschenoper. Textbuch. Wien: Universal Edition 1928.

Dreigroschenoper / Textbuch Reclam
Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper. Mit einem Nachwort »Studien zu Brechts Dreigroschenoper« von Fritz Hennenberg. Leipzig: Reclam o. J.

Gedichte
Brecht, Bertolt: Gedichte. Bd. I–X. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960–1976. – Bertolt Brecht: Gedichte. Bd.

I–X. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1961–1978.

Gedichte und Lieder
Bertolt Brechts Gedichte und Lieder. Auswahl Peter Suhrkamp. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp o. J. [1958].

Gesammelte Werke / Malik
Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. 2 Bde. London: Malik 1938.

Hundert Gedichte
Brecht, Bertolt: Hundert Gedichte 1918–1950. Berlin: Aufbau-Verlag 1951.

Im Dickicht / Erstfassung · Materialien
Brecht, Bertolt: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien. Ediert und kommentiert von Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

Kuhle Wampe
Brecht, Bertolt: Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien. Ediert von Wolfgang Gersch und Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969. – Bertolt Brecht: Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Filmprotokoll und Materialien. Herausgegeben von Wolfgang Gersch und Werner Hecht. Leipzig: Reclam 1971 (erweiterte Ausgabe).

Lieder · Gedichte · Chöre
Brecht, Bertolt, und Hanns Eisler: Lieder · Gedichte · Chöre. Paris: Edition du Carrefour 1934.

Mann ist Mann / Materialien
Brechts »Mann ist Mann«. Materialien. Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Mutter Courage / Bühnenfassung
Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. Bühnenfassung des Berliner Ensembles. Berlin: Henschelverlag 1968.

Mutter Courage / Historisch-kritische Ausgabe
Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jan Esper Olsson. Lund: LiberLäromedel/Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Mutter Courage / Materialien I
Materialien zu Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder«. Zusammengestellt von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. – Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Materialien. Zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht. Berlin: Henschelverlag 1968.

Mutter Courage / Materialien II
Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder«. Materialien. Herausgegeben von Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Schweyk / Materialien
Materialien zu Bertolt Brechts »Schweyk im zweiten Weltkrieg«. Vorlagen (Bearbeitungen), Varianten, Fragmente, Skizzen, Brief- und Tagebuchnotizen. Ediert und kommentiert von Herbert Knust. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Songs Dreigroschenoper / Gebrüder Weiss
Brecht, Bertolt: Songs aus der Dreigroschenoper. Berlin: Gebrüder Weiss 1949.

Songs Dreigroschenoper / Kiepenheuer
Brecht, Bertolt: Die Songs der Dreigroschenoper. Berlin: Kiepenheuer 1929.

Stücke
Brecht, Bertolt: Stücke. Bd. I–XIV. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1953–1967. – Bertolt Brecht: Stücke. Bd. I–XIV. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1955–1968.

Svendborger Gedichte
Brecht, Bertolt: Svendborger Gedichte. London: Malik 1939.

Tage der Commune / Materialien
Brechts »Tage der Commune«. Materialien. Herausgegeben von Wolf Siegert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Tagebücher 1920–1922
Brecht, Bertolt: Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954. Herausgegeben von Herta Ramthun. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. – Bertolt Brecht: Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954. Herausgegeben von Herta Ramthun. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1976.

Taschenpostille
Bertolt Brechts Taschenpostille. Mit Anleitungen, Gesangnoten und einem Anhange. Potsdam: Kiepenheuer 1926 (Privatdruck). (Neuausgabe Berlin: Aufbau-Verlag 1958.)

Über die bildenden Künste
Brecht, Bertolt: Über die bildenden Künste. Herausgegeben von Jost Hermand. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Versuche
Brecht, Bertolt: Versuche. H. 1–8. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959 (Neudruck in 2 Bänden). – Bertolt Brecht: Versuche. H. 1–8. Berlin: Aufbau-Verlag 1963 (Neudruck).
Brecht, Bertolt: Versuche. H. 9–15. 7 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1950–1957. – Bertolt Brecht: Versuche. H. 9–15/Sonderheft. 8 Bde. Berlin: Aufbau-Verlag 1951 bis 1957.
Brecht, Bertolt: Versuche 1–15. 4 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (Reprint).

WA
Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frank-

furt am Main: Suhrkamp 1967. Supplement Bd. I/II (Texte für Filme) 1969, Bd. III/IV (Gedichte aus dem Nachlaß) 1982.

Sekundärliteratur

ADORNO · EISLER
Adorno, Theodor W., und Hanns Eisler: Komposition für den Film. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1977. – In den Gesammelten Schriften Theodor W. Adornos erschien erstmals die Originalfassung aus dem Jahre 1944 (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, Bd. 15, S. 7–155).

ALTMANN
Altmann, Wilhelm: Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. 14. Auflage. Regensburg: Bosse 1936.

ARCHIV THEO MACKEBEN
Lony Heuser, Berlin (West).

AUFRICHT
Aufricht, Ernst Josef: Erzähle, damit du dein Recht erweist. Aufzeichnungen eines Berliner Theaterdirektors. Berlin: Ullstein 1969. München: DTV 1969 (seitengleich).

AUSSTELLUNGSKATALOG WEILL–LENYA
Ausstellungskatalog Weill–Lenya. New York: Goethe-Haus 1976.

BANHOLZER
Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. Herausgegeben von Axel Poldner und Willibald Eser. München: Universitas 1981.

BAUMGÄRTNER
Baumgärtner, Alfred Clemens: Vom »Baalischen Weltgefühl«. In: Interpretationen zur Lyrik Brechts. Herausgegeben von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: Oldenbourg 1971, S. 9–28.

BEMMANN
Bemmann, Helga: Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900 bis 1930. Berlin: Lied der Zeit 1980.

BENJAMIN
Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.

BENTLEY
Bentley, Eric: Brecht auf der amerikanischen Bühne. In: Theater der Welt. Ein Almanach. Herausgegeben von Herbert Jhering. Berlin: Henschelverlag 1949, S. 70–75.

BENTLEY / EISLER SONG-BOOK
Songs of Bertolt Brecht and Hanns Eisler. Ed. by Eric Bentley. New York: Oak Publications 1967.

BERICHT ÜBER DIE INSZENIERUNG DES »HERRNBURGER BERICHTS«
Bertolt-Brecht-Archiv.

BETZ
Betz, Albrecht: Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet. München: edition text + kritik 1976.

BIRKENHAUER
Birkenhauer, Klaus: Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils. Tübingen: Niemeyer 1971.

BRÄUTIGAM / MODERNE DEUTSCHE BALLADEN
Bräutigam, Kurt: Moderne deutsche Balladen. Frankfurt am Main: Diesterweg ²1970.

BRÄUTIGAM / VON DER FREUNDLICHKEIT DER WELT
Bräutigam, Kurt: Von der Freundlichkeit der Welt. Interpretationen zur Lyrik Brechts. Herausgegeben von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: Oldenbourg 1971, S. 42–56.

BRECHT / BESTANDSVERZEICHNIS
Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. 4 Bde. Bearbeitet von Herta Ramthun. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1969–1973.

BRECHT-CHRONIK
Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Klaus Völker. München: Hanser ²1971.

BRECHT / SEIN LEBEN IN BILDERN UND TEXTEN
Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Herausgegeben von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1978 (seitengleich).

WALTER BRECHT
Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984.

BRINKMANN
Brinkmann, Reinhold: Kompositorische Maßnahmen Hanns Eislers. In: Über Musik und Politik. Herausgegeben von Rudolf Stephan. Mainz: Schott 1971 (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 10), S. 9–22.

BROCKHAUS
Brockhaus, Heinz Alfred: Hanns Eisler. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1961.

BRONNEN
Bronnen, Arnolt: Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1976. (Zuerst: München: Desch 1960). – Arnolt Bronnen: Tage mit Bertolt Brecht. Berlin: Henschelverlag ²1975.

Casparius
Photo: Casparius. Berlin (West): Staatliche Kunsthalle 1978.

Csipák
Csipák, Károly: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. München/Salzburg: Katzbichler 1975. (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 11.)

Curjel / Erinnerungen um Kurt Weill
Curjel, Hans: Erinnerungen um Kurt Weill. In: Melos 37 (1970), S. 81–85.

Curjel / Kurt Weill
Curjel, Hans: Kurt Weill. II: Die großen Berliner Jahre. In: Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 503–507.

Deschner
Deschner, Margareta N.: Hella Wuolijokis Punttila-Geschichte. Ein Vor-Brechtsches Dokument. In: Brecht-Jahrbuch 1978. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 87 bis 106.

Dessau / Aus Gesprächen
Dessau, Paul: Aus Gesprächen. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974.

Dessau / Der gute Mensch von Sezuan
Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan. Musik von Paul Dessau. Partitur. Berlin: Henschelverlag o. J. (Bühnenexemplar/Leihmaterial.)

Dessau / Lieder und Gesänge
Brecht · Dessau. Lieder und Gesänge. Berlin: Henschelverlag ²1963.

Dessau / Mann ist Mann
Dessau, Paul: Mann ist Mann. Lustspiel von Bertolt Brecht. Partitur. Berlin: Henschelverlag o. J. (Bühnenexemplar/Leihmaterial.)

Dessau / Musikarbeit in der Schule
Dessau, Paul: Musikarbeit in der Schule. Berlin: Neue Musik 1968.

Dessau / Mutter Courage
Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. Musik von Paul Dessau. Partitur. Berlin: Henschelverlag o. J. (Bühnenexemplar/Leihmaterial.)

Dessau / Notizen zu Noten
Dessau, Paul: Notizen zu Noten. Herausgegeben von Fritz Hennenberg. Leipzig: Reclam 1974.

Dessau / Puntila
Brecht, Bertolt: Herr Puntila und sein Knecht Matti. Musik von Paul Dessau. Berlin: Henschelverlag 1961. (Bühnenexemplar/Leihmaterial.)

Dessau / 20 Lieder
Dessau, Paul: 20 Lieder. Erfurt: Thüringer Volksverlag 1950.

Dieckmann / Deutsche Oper unterm Faschismus
Dieckmann, Friedrich: Deutsche Oper unterm Faschismus. In: Theater der Zeit. 20 (1965), H. 7, S. 21–24.

Dieckmann / Komponisten am Berliner Ensemble
Dieckmann, Friedrich: Komponisten am Berliner Ensemble. In: Dieckmann, Friedrich: Streifzüge. Aufsätze und Kritiken. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1977, S. 266 bis 282.

Diezel
Diezel, Peter: Exiltheater in der Sowjetunion 1932–1937. Berlin: Henschelverlag 1978.

Drew
Drew, David: Musical Theatre in the Weimar Republic. In: Proceedings of the Royal Musical Association. 88 (1961/62), S. 89–108.

Dümling
Dümling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler 1985.

Eisler GW 1/10
Eisler, Hanns: Kammerkantaten. Vorgelegt von Manfred Grabs. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1981. (= Gesammelte Werke, Serie I/Bd. 10.)

Eisler GW 1/16
Eisler, Hanns: Lieder für eine Singstimme und Klavier. Vorgelegt von Manfred Grabs. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1976. (= Gesammelte Werke, Serie I/Bd. 16.)

Eisler / Die Mutter
Eisler, Hanns: Lieder und Chöre aus »Die Mutter« von Bertolt Brecht. Klavierauszug. Berlin: Lied der Zeit o. J.

Eisler / Gespräche mit Hans Bunge
Eisler, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975. – In anderer Auswahl und Zusammenstellung erschienen die Gespräche in: Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München: Rogner & Bernhard 1971.

Eisler / Materialien zu einer Dialektik der Musik
Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Herausgegeben von Manfred Grabs. Leipzig: Reclam 1976.

Eisler / Reden und Aufsätze
Eisler, Hanns: Eine Auswahl aus Reden und Aufsätzen. Herausgegeben von Winfried Höntsch. Leipzig: Reclam o. J.

Eisler / Schriften 1924–1948
Eisler, Hanns: Musik und Politik. Schriften 1924–1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973.

Eisler-Sonderheft 1964
Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler 1964. Berlin: Rütten & Loening 1964.

Eisler / Zwei Briefe an Bertolt Brecht
Eisler, Hanns: Zwei Briefe an Bertolt Brecht. In: Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler. Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 14–16.

Eisner
Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films. Wiesbaden 1955.

Elsner / Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers
Elsner, Jürgen: Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers. In: Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eislers. Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 173–194.

Elsner / Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers
Elsner, Jürgen: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1971.

Engberg
Engberg, Harald: Brecht auf Fünen. Wuppertal: Hammer 1974.

Engel
Engel, Erich: Schriften. Über Theater und Film. Berlin: Henschelverlag 1971.

Erinnerungen an Brecht
Erinnerungen an Brecht. Zusammengestellt von Hubert Witt. Leipzig: Reclam o. J.

Fassmann
Fassmann, Kurt: Brecht. Eine Bildbiographie. München: Kindler 1958.

Fischetti
Fischetti, Renate: Über die Grenzen der List oder Der gescheiterte Dreigroschenfilm. Anmerkungen zu Brechts Exposé »Die Beule«. In: Brecht-Jahrbuch 1976. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 43–60.

Fladt
Fladt, Hartmut: »Solidaritätslied«. In: Das Argument. Sonderband Hanns Eisler. Berlin (West): Argument 1975. S. 167–171.

Frisch
Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1950.

Frisch · Obermeier
Frisch, Werner, und K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1975. – Werner Frisch und K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (seitengleich).

Gersch
Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin: Henschelverlag 1975. – Dass.: München: Hanser 1975 (seitengleich).

Gespräch zwischen Paul Dessau und Hans Bunge am 30. September 1958. BBA.

Giese
Giese, Peter Christian: Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Stückbearbeitungen Brechts. Stuttgart: Metzler 1974.

Gnüg
Gnüg, Hiltrud: Liebeslied aus einer schlechten Zeit. In: Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen. Herausgegeben von Walter Hinck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 79–84.

Grabs / Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers
Grabs, Manfred: Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR, Bd. 1. Berlin: Neue Musik 1969, S. 20–29.

Grabs / Hanns Eisler
Grabs, Manfred: Hanns Eisler – Werk und Edition. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1978 (= Arbeitshefte, H. 28).

Grabs / Hanns Eislers Versuche um die Oper
Grabs, Manfred: Hanns Eislers Versuche um die Oper. In: Sinn und Form. 33 (1981), S. 621–636.

Grabs / Eisler-Handbuch
Grabs, Manfred: Hanns Eisler. Kompositionen–Schriften–Literatur. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1984.

Grabs / Interviews mit Interpreten
Grabs, Manfred: Interviews mit Interpreten. In: Hanns Eisler heute. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1974 (= Arbeitshefte, H. 19), S. 170–190.

Grabs / Notizen aus dem Hanns-Eisler-Archiv
Grabs, Manfred: Notizen aus dem Hanns-Eisler-Archiv. In: Musik und Gesellschaft. XXXVII (1982), S. 529–533.

Grabs / Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers
Grabs, Manfred: Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers. In: Hanns Eisler heute. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1974 (= Arbeitshefte, H. 19), S. 114–129.

GRIMM / KARL KLAMMER
Grimm, Reinhold: Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer. In: Neophilologus. 44 (1960), S. 20–36.

GRIMM / BERTOLT BRECHT UND DIE WELTLITERATUR
Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht und die Weltliteratur. Nürnberg: Hans Carl 1961.

GRIMM / BERTOLT BRECHT – DIE STRUKTUR SEINES WERKES
Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. Nürnberg: Hans Carl ³1968.

GRIMM / BRECHT
Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. Stuttgart: Metzler ³1971.

GRIMM / BRECHT UND NIETZSCHE
Grimm, Reinhold: Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

HÄRTWIG
Härtwig, Dieter: Rudolf Wagner-Régeny. Der Opernkomponist. Berlin: Henschelverlag 1965.

HAAS
Haas, Willy: Bert Brecht. Berlin: Colloquium 1958.

HAGEN
Hagen, Wolfgang: Listig Nihilistisches. In: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 231–249.

HARTINGER
Hartinger, Christel: Bertolt Brecht – das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945 bis 1956. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR 1982. (= Brecht-Studien 8.)

HARTUNG
Hartung, Günter: Zur epischen Oper Brechts und Weills. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschaftswissenschaftlich-sprachwissenschaftliche Reihe. 8 (1959), S. 659–672.

HAUPTMANN
Hauptmann, Elisabeth: Julia ohne Romeo. Geschichten · Stücke · Aufsätze · Erinnerungen. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1977.

HECHT
Hecht, Werner: Brecht. Vielseitige Betrachtungen. Berlin: Henschelverlag 1978.

HECHT · BUNGE · RÜLICKE-WEILER
Hecht, Werner, und Hans Joachim Bunge und Käthe Rülicke-Weiler: Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk. Berlin: Volk und Wissen 1969. – Reprint. Berlin (West): das europäische Buch o. J. (seitengleich).

HEINSHEIMER
Heinsheimer, Hans: Schönste Grüße an Aida. München: Nymphenburger 1969.

HEISTER
Heister, Hanns-Werner: »Das Einheitsfrontlied«. In: Das Argument. Sonderband Hanns Eisler. Berlin (West): Argument 1975, S. 172–182.

HENNENBERG / BRECHT SCHREIBT LIEDER
Hennenberg, Fritz: Brecht schreibt Lieder. Zu den kompositorischen Arbeiten und Liededitionen der frühen Jahre/Die Zusammenarbeit mit Franz S. Bruinier. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR. 1981/H. 6, S. 5–8.

HENNENBERG / DESSAU · BRECHT
Hennenberg, Fritz: Dessau · Brecht – Musikalische Arbeiten. Berlin: Henschelverlag 1963.

HENNENBERG / DREIGROSCHENOPER
Hennenberg, Fritz: Weill, Brecht und die »Dreigroschenoper«. Neue Materialien zur Entstehung und Uraufführung. In: Österreichische Musikzeitschrift. XL (1985), S. 281–291.

HENNENBERG / ZUR DIALEKTIK DES SCHLIESSENS IN LIEDERN VON HANNS EISLER
Hennenberg, Fritz: Zur Dialektik des Schließens in Liedern von Hanns Eisler. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR. Bd. II. Berlin: Neue Musik 1971, S. 181–226.

HESTERBERG
Hesterberg, Trude: Was ich noch sagen wollte ... Berlin: Henschelverlag 1971.

IMMER UM DIE LITFASSSÄULE RUM
Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett. Auswahl und Kommentierung Helga Bemmann. Berlin: Henschelverlag 1965.

JALDATI
Jaldati, Lin: Begegnungen mit Hanns Eisler. In: Hanns Eisler heute. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1974 (= Arbeitshefte, H. 19), S. 191–193.

JHERING · FETTING
Jhering, Herbert, und Hugo Fetting: Ernst Busch. Berlin: Henschelverlag 1965.

KAUFMANN
Kaufmann, Hans: Analysen, Argumente, Anregungen. Aufsätze zur deutschen Literatur. Berlin: Akademieverlag 1973.

KERR
Kerr, Alfred: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Herausgegeben von Hugo Fetting. Berlin: Henschelverlag 1981.

KLEMM
Klemm, Eberhardt: Hanns Eisler an Bertolt Brecht 1933 bis 1936. Briefexzerpte und Kommentare. In: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft. 17 (1972), S. 98–113.

KNEPLER / ERINNERUNGEN AN HANNS EISLER
Knepler, Georg: Erinnerungen an Hanns Eisler. In: Knepler, Georg: Gedanken über Musik. Berlin: Henschelverlag 1980, S. 46–56.

KNEPLER / HANNS EISLER UND DAS »NEUE« IN DER MUSIK
Knepler, Georg: Hanns Eisler und das »Neue« in der Musik. In: Eisler, Hanns: Reden und Aufsätze. Herausgegeben von Winfried Höntsch. Leipzig: Reclam o. J., S. 155–178.

KNEPLER / WAS DES EISLERS IST
Knepler, Georg: »Was des Eislers ist ...« In: Knepler, Georg: Gedanken über Musik. Berlin: Henschelverlag 1980, S. 19–43.

KNOPF I
Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart: Metzler 1980.

KNOPF II
Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart: Metzler 1984.

KOCKS
Kocks, Klaus: Brechts literarische Evolution. Untersuchungen zum ästhetisch-ideologischen Bruch in den Dreigroschen-Bearbeitungen. München: Fink 1981.

KOWALKE
Kowalke, Kim H.: Kurt Weill in Europe. UMI Research Press 1979. (= Studies in Musicology 14.)

KRANZ
Kranz, Dieter: Gisela May. Schauspielerin und Diseuse. Berlin: Henschelverlag 1973.

KUHNERT
Kuhnert, Heinz: Zur Rolle des Songs im Werk von Bertolt Brecht. In: Neue deutsche Literatur. 11 (1963), S. 77–100.

LEHMANN
Lehmann, Hans-Thies: Text und Erfahrung (Vom ertrunkenen Mädchen). In: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 122–145.

LEHMANN · LETHEN
Lehmann, Hans-Thies, und Helmut Lethen: Hauspostille und politische Lyrik. In: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 250–285.

LEIBOWITZ
Leibowitz, René: Brecht et la musique de scène. In: Théatre populaire. Nr. 11 (Januar/Februar 1955), S. 43–49.

LERG-KILL
Lerg-Kill, Ulla C.: Dichterwort und Parteiparole. Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich: Gehlen 1968.

LETHEN
Lethen, Helmut: Apfelböck oder der Familienmord. In: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 46–73.

LINDTBERG
Lindtberg, Leopold: Reden und Aufsätze. Zürich u. Freiburg i. Br.: Atlantis 1972.

LOMBARDI
Lombardi, Luca: Hanns Eisler – Musica della rivoluzione. Milano: Feltrinelle Editore 1978.

LYON / BRECHT IN AMERIKA
Lyon, James K.: Brecht in Amerika. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

LYON / BRECHT UND KIPLING
Lyon, James K.: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

MASTERWORKS OF THE GERMAN CINEMA
Masterworks of the German Cinema. London: Lorrimer Publishing 1973.

MAY / ZUSAMMENARBEIT MIT HANNS EISLER
May, Gisela: Zusammenarbeit mit Hanns Eisler. In: Hanns Eisler heute. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1974 (= Arbeitshefte, H. 19), S. 193–195.

MAY / MIT MEINEN AUGEN
May, Gisela: Mit meinen Augen. Begegnungen und Impressionen. Berlin: Der Morgen 1977.

MAYER
Mayer, Hans: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

MCLEAN
McLean, Sammy K.: The »Bänkelsang« and the Work of Bertolt Brecht. The Hague/Paris: Mouton 1972.

MEDEK
Medek, Tilo (= Tilo Müller): Nachwort zum Klavierauszug von »Pauken und Trompeten« von Rudolf Wagner-Régeny. Leipzig/Dresden: Edition Peters 1980, S. 35–37.

MEIER-LENZ
Meier-Lenz, P. D.: Brecht und der Pflaumenbaum. In: Neue Deutsche Hefte. 18 (1971), H. 1, S. 40–48.

MENNEMEIER
Mennemeier, F. N.: Bertolt Brecht als Elegiker. In: Der Deutschunterricht. 23 (1971), H. 1, S. 59–73.

MITTENZWEI
Mittenzwei, Werner: Bertolt Brecht. Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«. Berlin: Aufbau-Verlag ²1977. – Reprint. Berlin (West): das europäische buch o. J. [1976] (seitengleich).

MORLEY
Morley, Michael: An Investigation And Interpretation Of Two Brecht Poems. In: The Germanic Review. 46 (1971), S. 5–25.

MOTEKAT
Motekat, Helmut: »Von der Freundlichkeit der Welt«. In: Orbis Litterarum. 19 (1964), S. 145–151.

KLAUS-DETLEF MÜLLER
Müller, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Tübingen: Niemeyer 1972.

TILO MÜLLER
Müller, Tilo (= Tilo Medek): Lieder – Sterne – Gesichter. Zum Liedschaffen Rudolf Wagner-Régenys. In: Musik und Gesellschaft. 13 (1963), S. 495–500.

MÜNSTERER
Münsterer, Hans (!) Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922. Zürich: Arche 1963. – Hanns (!) Otto Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1966.

NIELSEN
Nielsen, Asta: Die schweigende Muse. Berlin: Henschelverlag 1979.

NOTATE
Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR.

NOTOWICZ
Notowicz, Nathan: Wir reden hier nicht von Napoleon, wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns und Gerhart Eisler. Berlin: Neue Musik 1971.

NÜNDEL
Nündel, Ernst: Die Songs. In: Interpretationen zur Lyrik Brechts. Herausgegeben von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: Oldenbourg 1971, S. 88–99.

PARMALEE
Parmalee, Patty Lee: Brecht's America. Oxford: Miami University (Ohio State University Press) 1981.

PARMET
Parmet, Simon: Die ursprüngliche Musik zu »Mutter Courage«. In: Schweizerische Musikzeitung. 97 (1957), S. 465–468.

PETR
Petr, Pavel: Hašeks »Schwejk« in Deutschland. Berlin: Rütten & Loening 1963. (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 19.)

PIETZCKER
Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

RAMTHUN
Ramthun, Herta: Die »unterdrückte Arie« der Lucy. Ein wenig bekannter Text aus Brechts »Ludenoper«. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR. 1981/5, S. 9.

RATZ
Ratz, Erwin: Hanns Eisler zum 50. Geburtstag. In: Ratz, Erwin: Gesammelte Aufsätze. Wien: Universal Edition 1975, S. 110–114.

REICH
Reich, Bernhard: Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte. Berlin: Henschelverlag 1970.

REIMANN
Reimann, Hans: Literazzia. Ein Streifzug durchs Dickicht der Bücher. Bd. I. München: Pohl & Co. 1952.

RIEGE
Riege, Helga: Zwei Wiegenlieder Brechts. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschaftswissenschaftlich-sprachwissenschaftliche Reihe. 6 (1956/57), S. 733–737.

RIHA / MORITAT · BÄNKELSONG · PROTESTBALLADE
Riha, Karl: Moritat · Bänkelsong · Protestballade. Königstein/Taunus: Athenäum ²1979.

RIHA / MORITAT · SONG · BÄNKELSANG
Riha, Karl: Moritat · Song · Bänkelsang. Die moderne Ballade. Göttingen: Sachse & Pohl 1965. (= Schriften zur Literatur, Bd. 7.)

RITTER
Ritter, Hans Martin: Die Lieder der Hauspostille – Untersuchungen zu Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis. In: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 204–230.

SAMMLUNG KATE KÜHL
Sammlung Kate Kühl. Akademie der Künste Berlin (West).

SANDERS
Sanders, Ronald: Kurt Weill. München: Kindler 1980.

SCHEBERA
Schebera, Jürgen: Hanns Eisler. Eine Bildbiographie. Berlin: Henschelverlag 1981.

SCHMIDT
Schmidt, Dieter: »Baal« und der junge Brecht. Stuttgart: Metzler 1966.

SCHNEIDER
Schneider, Anneliese: Hanns Eisler: Musikkultur im Übergang in theoretischer Sicht – Lieder im Exil nach Gedichten von Bertolt Brecht. Diss. Berlin 1981.

SCHÖNE
Schöne, Albrecht: Erinnerung an die Marie A. In: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Herausgegeben von Benno von Wiese. Bd. II. Düsseldorf: August Bagel 1956, S. 485–494.

SCHUHMANN / DER LYRIKER BERTOLT BRECHT 1913–1933
Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. Berlin: Rütten & Loening 1964. (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 2.) – Dass. München: DTV 1971.

SCHUHMANN / UNTERSUCHUNGEN ZUR LYRIK BRECHTS
Schuhmann, Klaus: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971.

SCHULTE
Schulte, Michael: Karl Valentin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.

SCHULZ
Schulz, Genia: Die Ballade von der Hanna Cash. Lektion über die Lebenskunst. In: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 173–203.

SCHUMACHER / DIE DRAMATISCHEN VERSUCHE BERTOLT BRECHTS 1918–1933
Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 bis 1933. Berlin: Rütten & Loening 1955. – Reprint mit einem Nachwort und einem Anhang des Verfassers. Berlin (West): das europäische buch 1977 (seitengleich).

SCHUMACHER / LEBEN BRECHTS
Schumacher, Ernst und Renate: Leben Brechts in Wort und Bild. Berlin: Henschelverlag 1978. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (seitengleich).

SCHWAEN
Schwaen, Kurt: Stufen und Intervalle. Erinnerungen und Miszellen. Berlin: Neue Musik 1976.

SCHWARZ / BRECHTS FRÜHE LYRIK
Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914–1922. Bonn: Bouvier ²1980.

SCHWARZ / LYRIK UND ZEITGESCHICHTE
Schwarz, Peter Paul: Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Gedichte über das Exil und späte Lyrik. Heidelberg: Lothar Stiehm 1978.

SEHM
Sehm, Gunter G.: Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«. In: Brecht-Jahrbuch 1976. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 83–100.

SEIDEL
Seidel, Gerhard: Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Berlin: Akademie-Verlag 1977. – Dass. Stuttgart: Metzler 1977.

SELIGER
Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn: Bouvier 1974.

SEMRAU
Semrau, Richard: Die Komik des Puntila. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR 1981. (= Brecht-Studien 7.)

SIEBIG
Siebig, Karl: »Ich geh mit dem Jahrhundert mit.« Ernst Busch. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

SINGERMANN
Singermann, Boris: Brechts »Dreigroschenoper«. Zur Ästhetik der Montage. In: Brecht-Jahrbuch 1976. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 61–82.

STERNBERG
Sternberg, Fritz: Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht. Göttingen: Sachse & Pohl 1963. (= Schriften zur Literatur, Bd. 2.)

STRÄTER
Sträter, Hans H.: Die Gedichte der Hauspostille. Untersuchungen zur frühen Lyrik Brechts. Diss. Tübingen 1968.

STREHLER
Strehler, Giorgio: Für ein menschliches Theater. Berlin: Henschelverlag 1977.

TATLOW
Tatlow, Anthony: China oder Chima? In: Brecht heute – Brecht today 1. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft 1971. Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 27–47.

TAUSCHER
Tauscher, Rolf: Brechts Faschismuskritik in Prosaarbeiten und Gedichten der ersten Exiljahre. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR 1981. (= Brecht-Studien 5.)

Tretjakow
Tretjakow, Sergej: Lyrik · Dramatik · Prosa. Leipzig: Reclam 1972.

Trexler
Trexler, Roswitha (unter Mitarbeit von Fritz Hennenberg): Was der Sänger von Brecht lernen kann oder Meine Auffassung von Weill. In: Brecht-Jahrbuch 1979. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 30–45.

Über Weill
Über Weill. Herausgegeben mit einem Vorwort von David Drew. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Valentin
Alles von Karl Valentin. Herausgegeben von Michael Schulte. München und Zürich: Piper 1978.

Völker
Völker, Klaus: Bertolt Brecht. München/Wien: Hanser 1976.

Wagenknecht
Wagenknecht, Regine: Bertolt Brechts Hauspostille. In: Text + Kritik. Sonderband Bertolt Brecht II. München: Boorberg 1973, S. 20–29.

Wagner-Régeny
Wagner-Régeny, Rudolf: Begegnungen. Biographische Aufzeichnungen, Tagebücher und sein Briefwechsel mit Caspar Neher. Berlin: Henschelverlag 1968.

Albrecht Weber
Weber, Albrecht: Zu Liebesgedichten Bert Brechts. In: Interpretationen zur Lyrik Brechts. Herausgegeben von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: Oldenbourg 1971, S. 57–87.

Betty Nance Weber
Weber, Betty Nance: Brechts »Kreidekreis«, ein Revolutionsstück. Eine Interpretation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Weill / Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
Weill, Kurt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Nach den Autographen und hinterlassenen Korrekturen des Komponisten sowie anderen Quellen revidiert von David Drew. Klavierauszug von Norbert Gingold. Wien: Universal Edition 1969.

Weill / Berliner Requiem
Weill, Kurt: Das Berliner Requiem. Partitur. Wien: Universal Edition o. J.

Weill / Dreigroschenoper
Weill, Kurt: Die Dreigroschenoper. Partitur. Wien: Universal Edition (Philharmonia Partituren) o. J.

Weill / Happy End
Weill, Kurt: Happy End. Partitur. Wien: Universal Edition o. J.

Weill / Schriften
Weill, Kurt: Ausgewählte Schriften. Herausgegeben und mit einem Vorwort von David Drew. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Weisbach
Weisbach, Reinhard: Das Paradigma des Gedichts in »Bertolt Brechts Hauspostille«. Diss. Berlin 1966.

Weisstein / Als wär's ein Stück von Brecht
Weisstein, Ulrich: Als wär's ein Stück von Brecht. Ein Vergleich zwischen Lion Feuchtwangers Schauspiel »Warren Hastings, Gouverneur von Indien« und dessen Neufassung »Kalkutta, 4. Mai«. In: Weimarer Beiträge. 16 (1970), H. 9, S. 190–211.

Weisstein / Apfelböck
Weisstein, Ulrich: »Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde«. Zur Interpretation eines Gedichts aus Bertolt Brechts »Hauspostille«. In: German Quarterly. 45 (1972), S. 295–310.

Wekwerth
Wekwerth, Manfred: Schriften. Arbeit mit Brecht. Berlin: Henschelverlag 1973.

von Wiese
von Wiese, Benno: »Liebeslieder« vom späten Brecht. In: Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen. Herausgegeben von Walter Hinck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 118–122.

Willett / Brecht und England
Willett, John: Brecht und England. In: Theater der Zeit. 33 (1978), H. 2, S. 21–24.

Willett / Das Theater Bertolt Brechts
Willett, John: Das Theater Bertolt Brechts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.

Willett / The Poet Beneath the Skin
Willett, John: The Poet Beneath the Skin. In: Brecht heute – Brecht today. 2. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft 1972. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 88–104.

Zuckmayer
Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Erinnerungen. Frankfurt am Main: Fischer 1969.

A
Ach Tom, bist du auch beir Armee (Brecht) · 28, 373
Ach Tom, bist du auch beir Armee (Dessau) · 188, 444
Adler, Der (Dessau) · 322, 494
Als die großen Feuer brannten (Dessau) · 194, 448
Als ich dich gebar (Eisler) · 214, 458
Als ich dich in meinem Leib trug (Eisler) · 212, 458
Als ich nachher von dir ging (Dessau) · 308, 490
Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal (Brecht) · 12, 365
Als sie ertrunken war (Weill) · 114, 410
An den kleinen Radioapparat (Eisler) · 254, 473
An der weißgetünchten Wand steht der schwarze Koffer (Eisler) · 260, 474
An die Nachgeborenen (Eisler) · 238 ff., 467 ff.
An die Nachgeborenen I (Eisler) · 249, 470
An die Nachgeborenen II (Eisler) · 252, 471
An die Überlebenden (Elegie II) (Eisler) · 246, 470
An einem frühen Morgen (Eisler) · 258, 474
An einem grauen Vormittag (Brecht) · 24, 373
An jenem Tag im blauen Mond September (Brecht/Bruinier) · 42, 376
An jenem Tag im blauen Mond September (Bruinier) · 46, 379
An meine Landsleute (Dessau) · 314, 491
Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde (Brecht) · 14, 367
Ardens sed virens (Eisler) · 276, 480
Auf die Erde voller kaltem Wind (Wagner-Régeny) · 330, 496
Auf die Erde voller kaltem Wind/Soll das heißen, daß wir uns bescheiden (Wagner-Régeny) · 332, 497
Auf einen chinesischen Theewurzellöwen (Eisler) · 282, 482
Auf nach Mahagonny (Brecht) · 20, 372
Aufbaulied der FDJ (Dessau) · 288, 484
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Weill) · 122 ff., 411 ff.

B
Baals Lied (Brecht) · 4, 359
Ballade vom angenehmen Leben, Die (Weill) · 75, 397
Ballade vom Baum und den Ästen, Die (Eisler) · 222, 460
Ballade vom ertrunkenen Mädchen, Die (Weill) · 114, 410
Ballade vom Soldaten (Eisler) · 200, 450
Ballade vom Wasserrad, Die (Eisler) · 135, 420
Ballade vom Weib und dem Soldaten (Brecht/Bruinier) · 44, 379
Ballade von den Seeräubern (Brecht) · 16, 368
Ballade von der Hanna Cash (Bruinier) · 48, 380
Ballade von der »Judenhure« Marie Sanders (Eisler) · 230, 464
Barbara-Song (Brecht) · 32, 375
Barbara-Song, Der (Weill) · 62, 393
Beharre nicht auf der Welle (Dessau) · 187, 443
Berliner Requiem, Das (Weill) · 114 ff., 408 ff.
Bettellied (Eisler) · 235, 466
Bilbao-Song, Der (Weill) · 84, 402
Bills Ballhaus in Bilbao (Weill) · 84, 402
Bitten der Kinder (Dessau) · 306, 490
Bitteres Liebeslied, Ein (Brecht) · 1, 358

C
Chloe saß an einem Bach (Wagner-Régeny) · 196, 449
Choral vom Manne Baal, Der (Brecht) · 12, 365

D
Da ist nun einer schon der Satan selber (Weill) · 70, 395
Da preist man uns das Leben großer Geister (Weill) · 75, 397
Da war der Lehrer Huber (Eisler) · 270, 478
Das Berliner Requiem (Weill) · 114 ff., 408 ff.
Das Einheitsfrontlied (Eisler) · 226, 460
Das Lied vom Fluß der Dinge (Dessau) · 187, 443
Das Lied vom Förster und der schönen Gräfin (Dessau) · 180, 439
Das Lied vom kriegerischen Lehrer (Eisler) · 270, 478
Das Lied vom Rauch (Dessau) · 168, 437
Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag (Dessau) · 170, 437
Das Lied vom Surabaya-Johnny (Weill) · 106, 404
Das Lied vom Weib des Nazisoldaten (Eisler) · 152, 426
Das Lied von der harten Nuß (Weill) · 111, 408
Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (Weill) · 81, 399
Das Pferd (Dessau) · 323, 494
Das Schießgewehr schießt (Brecht/Bruinier) · 44, 379
Das Schießgewehr schießt (Eisler) · 200, 450
Das Schwein (Dessau) · 320, 493
Das »Vielleicht«-Lied (Eisler) · 150, 424
Daß euer schlechtes Brot uns nicht tut drucken (Brecht) · 6, 360
Denn wie man sich bettet, so liegt man (Weill) · 122, 413
Der Adler (Dessau) · 322, 494
Der Barbara-Song (Weill) · 62, 393
Der Bilbao-Song (Weill) · 84, 402
Der Choral vom Manne Baal (Brecht) · 12, 365
Der Elefant (Dessau) · 321, 493
Der Gottseibeiuns (Dessau) · 300, 489
Der gute Mensch von Sezuan (Dessau) · 168 ff., 435 ff.
Der Herr ist aufs Feld gangen (Eisler) · 277, 481
Der Kanonen-Song (Weill) · 60, 391
Der kaukasische Kreidekreis (Dessau) · 192 ff., 445 ff.
Der Kirschdieb (Eisler) · 258, 474
Der Mann-ist-Mann-Song (Brecht) · 28, 373
Der Mann-ist-Mann-Song (Dessau) · 188, 444
Der Matrosen-Song (Weill) · 88, 403
Der Mensch lebt durch den Kopf (Weill) · 81, 399
Der Pflaumenbaum (Dessau) · 294, 488
Der Pflaumenbaum (Eisler) · 280, 481
Der Song von Mandelay (Weill) · 102, 404
Der Song von Witwe Begbicks Trinksalon (Dessau) · 182, 442
Die Ballade vom angenehmen Leben (Weill) · 75, 397
Die Ballade vom Baum und den Ästen (Eisler) · 222, 460
Die Ballade vom ertrunkenen Mädchen (Weill) · 114, 410
Die Ballade vom Wasserrad (Eisler) · 135, 420
Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit (Weill) · 70, 395

Die Dreigroschenoper (Weill) · 51 ff., 380 ff.
Die haltbare Graugans (Eisler) · 277, 481
Die Häuser sollen nicht brennen (Dessau) · 306, 490
Die Heimkehr (Eisler) · 264, 476
Die Kellerassel (Dessau) · 324, 494
Die Liebste gab mir einen Zweig (Dessau) · 313, 491
Die Moritat vom Mackie Messer (Weill) · 51, 386
Die Mutter (Eisler) · 125 ff., 414 ff.
Die Pappel vom Karlsplatz (Eisler) · 272, 479
Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Eisler) · 135 ff., 418 ff.
Die Schlechten fürchten deine Klaue (Eisler) · 282, 482
Die Seeräuber-Jenny (Brecht) · 36, 376
Die Seeräuber-Jenny (Weill) · 56, 390
Die Vaterstadt, wie find ich sie doch (Eisler) · 264, 476
Die Zuhälterballade (Weill) · 72, 395
Dreigroschenoper, Die (Weill) · 51 ff., 380 ff.
Du kleiner Kasten, den ich flüchtend trug (Eisler) · 254, 473

E
Ein bitteres Liebeslied (Brecht) · 1, 358
Eine Pappel steht am Karlsplatz (Eisler) · 272, 479
Eines Tages, und das hat wohl ein jeder gehört (Dessau) · 170, 437
Einheitsfrontlied, Das (Eisler) · 226, 460
Einst glaubte ich, als ich noch unschuldig war (Brecht) · 32, 375
Einst glaubte ich, als ich noch unschuldig war (Weill) · 62, 393
Einst, im Lenze meiner jungen Jahre (Dessau) · 160, 433
Einstmals, vor das Alter meine Haare bleichte (Dessau) · 168, 437
Elefant, Der (Dessau) · 321, 493
Elegie 1939 (Eisler) · 238, 469
Elegie I (Eisler) · 242, 469
Elegie II: An die Überlebenden (Eisler) · 246, 470
Erinnerung an die Marie A. (Brecht/Bruinier) · 42, 376
Erinnerung an die Marie A. (Bruinier) · 46, 379
Es lebt eine Grafin in schwedischem Land (Dessau) · 180, 439
Es war einmal ein Adler (Dessau) · 322, 494
Es war einmal ein Elefant (Dessau) · 321, 493
Es war einmal ein Kind (Dessau) · 292, 487
Es war einmal ein Mann (Brecht) · 5, 360
Es war einmal ein Mann (Dessau) · 318, 492
Es war einmal ein Pferd (Dessau) · 323, 494
Es war einmal ein Schwein (Dessau) · 320, 493
Es war einmal eine Kellerassel (Dessau) 324, 494

F
Friede auf unserer Erde (Eisler) · 266, 477
Friedenslied (Eisler) · 266, 464, 477
Fünf Kinderlieder (Dessau) · 292 ff., 486 ff.

G
Gegen Verführung (Wagner-Régeny) · 336, 497
General, dein Tank ist ein starker Wagen (Dessau) · 326, 494
Gottseibeiuns, Der (Dessau) · 300, 489
Gute Mensch von Sezuan, Der (Dessau) · 168 ff., 435 ff.

H
Hallo, jetzt fahren wir nach Birma hinüber (Weill) · 88, 403
Haltbare Graugans, Die (Eisler) · 277, 481
Happy End (Weill) · 84 ff., 400 ff.
Hat ein Weib fette Hüften (Brecht) · 4, 359
Hauspostille (Brecht) · 8 ff., 360 ff.
Heider Hei saß bei Tine Tippe im Gras (Brecht) · 3, 359
Heimkehr, Die (Eisler) · 264, 476
Herr Bäcker, Herr Bäcker, das Brot ist verbacken (Dessau) · 300, 489
Herr Puntila und sein Knecht Matti (Dessau) · 180 f., 439 f.
Herrlich, was im schönsten Feuer (Eisler) · 276, 480
Herrnburger Bericht (Dessau) · 306 f., 489 f.
Höchstes Glück ist doch, zu spenden (Wagner-Régeny) · 335, 497
Hollywooder Liederbuch (Eisler) · 254 ff., 471 ff.
Hotelzimmer 1942 (Eisler) · 260, 474

I
Ich hab dich ausgetragen (Eisler) · 216, 459
Ich war jung, Gott, erst sechzehn Jahre (Weill) · 106, 404
Ich zog meine Fuhre (Eisler) · 207, 456
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut (Eisler) · 246, 470
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut (Eisler/volkstümliche Fassung) · 252, 471
Ihr, die ihr überlebtet in gestorbenen Städten (Dessau) · 314, 491
Ihr Hauptleut, laßt die Trommel ruhen (Dessau) · 157, 430
Im Gefängnis zu singen (Eisler) · 130, 417
Im Hofe steht ein Pflaumenbaum (Dessau) · 294, 488
Im Hofe steht ein Pflaumenbaum (Eisler) · 280, 481
In dem grünen Kuddelmuddel (Schwaen) · 350, 500
In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung (Eisler) · 242, 469
In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung (Eisler/volkstümliche Fassung) · 249, 470
In diesem Lande und in dieser Zeit (Eisler) · 256, 474
In einer Zeit, die längst vergangen ist (Weill) · 72, 395
In Erwägung unsrer Schwäche machtet ihr Gesetze (Eisler) · 228, 463
In mildem Lichte Jakob Apfelböck (Brecht) · 14, 367
In Nürnberg machten sie ein Gesetz (Eisler) · 230, 464
In Witwe Begbicks Trinksalon (Dessau) · 182, 442

J
John war darunter und Jim war dabei (Weill) · 60, 391

K
Kanonen-Song, Der (Weill) · 60, 391
Kaukasische Kreidekreis, Der (Dessau) · 192 ff., 445 ff.
Keiner plagt sich gerne (Dessau) · 288, 484
Kellerassel, Die (Dessau) · 324, 494
Kinderlieder (Eisler) · 234 ff., 453 ff., 465 ff.
Kirschdieb, Der (Eisler) · 258, 474
Kleines Bettellied (Dessau) · 296, 488
Kleines Lied (Brecht) · 5, 360
Kleines Lied (Dessau) · 318, 492

L
Laßt euch nicht verführen (Wagner-Régeny) · 336, 497
Legende vom toten Soldaten (Brecht) · 8, 362
Legende vom toten Soldaten (Brecht/Fassung Ernst Busch) · 10, 362
Lerne das Einfachste (Eisler) · 125, 416
Liebeslied aus einer schlechten Zeit (Schwaen) · 347, 499
Lied auf den Azdak (Dessau) · 194, 448
Lied der Galgenvögel (Brecht) · 6, 360
Lied der Kompanie (Wagner-Régeny) · 198, 449
Lied der Melinda (Wagner-Régeny) · 196, 449
Lied der müden Empörer (Brecht) · 2, 358
Lied der Mutter Courage (Dessau) · 157, 430
Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten (Wagner-Régeny) · 341, 499
Lied des Pfeifenpieter (Dessau) · 166, 434
Lied einer deutschen Mutter (Dessau) · 283, 483
Lied einer Liebenden (Dessau) · 310, 491
Lied vom achten Elefanten (Dessau) · 175, 438
Lied von der belebenden Wirkung des Geldes (Eisler) · 142, 422
Lied von der großen Kapitulation (Dessau) · 160, 433
Lied von Liebe · 3, 359
Lieder auf Worte von Bertolt Brecht (Wagner-Régeny) · 330 ff., 495 ff.
Lieder zur Klampfe (Brecht) · 1 ff., 357 ff.
Lob des Lernens (Eisler) · 125, 416

M
Mag es jetzt sein, wie es will (Brecht) · 1, 358
Mahagonnygesang Nr. 1 (Brecht) · 20, 372
Mahagonnygesang Nr. 2 (Brecht) · 21, 372
Mahagonnygesang Nr. 3 (Brecht) · 24, 373
Mann ist Mann (Dessau) · 182 ff., 440 ff.
Mann-ist-Mann-Song, Der (Brecht) · 28, 373
Mann-ist-Mann-Song, Der (Dessau) · 188, 444
Matrosen-Song, Der (Weill) · 88, 403
Mein Bruder war ein Flieger (Dessau) · 298, 488
Mein Sohn, ich hab dir die Stiefel und dies braune Hemd geschenkt (Dessau) · 283, 483
Mein Sohn, was immer auch aus dir werde (Eisler) · 218, 459
Meine Herren, meine Mutter prägte auf mich einst ein schlimmes Wort (Weill) · 122, 413
Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen (Brecht) · 36, 376
Meine Herrn, heute sehn Sie mich Gläser abwaschen (Weill) · 56, 390
Mit dem Rock von Kattun (Bruinier) · 48, 380
Moritat vom Mackie Messer, Die (Weill) · 51, 386
Motto · Auf einen chinesischen Theewurzellöwen (Eisler) · 282, 482
Mutter, Die (Eisler) · 125 ff., 414 ff.
Mutter Beimlein (Eisler) · 234, 466
Mutter Courage und ihre Kinder (Dessau) · 157 ff., 427 ff.
Mutter Goddams Puff in Mandelay (Weill) · 102, 404

N
Neue Kinderlieder (Eisler) · 266 ff., 477 ff.
Niedrig gilt das Geld auf dieser Erden (Eisler) · 142, 422
Nix Beßres als die Pfeif (Dessau) · 166, 434

O
O Falladah, die du hangest (Eisler) · 207, 456
O Sprengen des Gartens (Eisler) · 262, 475

P
Pappel vom Karlsplatz, Die (Eisler) · 272, 479
Pauken und Trompeten (Wagner-Régeny) · 196 ff., 448 ff.
Pflaumenbaum, Der (Dessau) · 294, 488
Pflaumenbaum, Der (Eisler) · 280, 481

R
Räuberlied (Wagner-Régeny) · 338, 498
Resolution (Eisler) · 228, 463
Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die (Eisler) · 135 ff., 418 ff.

S
Schweyk im zweiten Weltkrieg (Eisler) · 152 ff., 424 ff.
Seeräuber-Jenny, Die (Brecht) · 36, 376
Seeräuber-Jenny, Die (Weill) · 56, 390
Sie haben Gesetzbücher und Verordnungen (Eisler) · 130, 417
Sieben Elefanten hatte Herr Dschin (Dessau) · 175, 438
Sieben Rosen hat der Strauch (Dessau) · 312, 491
Siebenzehn Gemeine von der Artill'rie (Wagner-Régeny) · 198, 449
Singt noch ein Lied und denkt euch nur (Dessau) · 296, 488
Singt noch einmal ein Lied und denkt euch nur (Eisler) · 235, 466
Solidaritätslied (Eisler) · 204, 451
Song von Mandelay, Der (Weill) · 102, 404
Song von Witwe Begbicks Trinksalon, Der (Dessau) · 182, 442
Spruch (Dessau) · 329, 495

T
Taschenpostille (Brecht) · 8 ff., 360 ff.
Tierverse (Dessau) · 320 ff., 492 ff.

U
Über den Schnapsgenuß (Schwaen) · 350, 500
Über den Selbstmord (Eisler) · 256, 474
Und als der Krieg im vierten Lenz (Brecht) · 8, 362
Und als der Krieg im vierten Lenz (Brecht/Fassung Ernst Busch) · 10, 362
Und der Haifisch, der hat Zähne (Weill) · 51, 386
Und es sind die finstern Zeiten (Eisler) · 275, 480
Und es waren mächtige Zaren einst im weiten Russenreich (Dessau) · 290, 485
Und ich werde nicht mehr sehen das Land, aus dem ich gekommen bin (Eisler) · 273, 479
Und sie kamen in ihren Hemden von braunem Schirting daher (Eisler) · 222, 460
Und was bekam des Soldaten Weib (Eisler) · 152, 426
Und weil der Mensch ein Mensch ist (Eisler) · 226, 460

V
Vielleicht vergeht uns so der Rest der Jahre (Eisler) · 150, 424
Vier Generäle zogen nach Iran (Dessau) · 192, 447
Vier Liebeslieder (Dessau) · 308 ff., 490 ff.
Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter (Eisler) · 212 ff., 457 ff.
Vom Branntwein toll und Finsternissen (Brecht) · 16, 368
Vom Glück des Gebens (Wagner-Régeny) · 335, 497
Vom Kind, das sich nicht waschen wollte (Dessau) · 292, 487
Vom Sprengen des Gartens (Eisler) · 262, 475
Von den Großen dieser Erde (Eisler) · 135, 420
Von der Freundlichkeit der Welt (Wagner-Régeny) · 330, 496
Von der Freundlichkeit der Welt und Gegenlied (Wagner-Régeny) · 332, 497
Vorwärts und nicht vergessen (Eisler) · 204, 451

W
Was meine Mutter mir sagte (Wagner-Régeny) · 341, 499
Wenn du mich lustig machst (Dessau) · 310, 491
Wer immer seinen Schuh gespart (Brecht) · 2, 358
Wer in Mahagonny blieb (Brecht) · 21, 372
Wer will einen großen Mann hab'n (Weill) · 111, 408
Wie viel besser fuhren wir in der Räuberzeit (Wagner-Régeny) · 338, 498
Wiegenlieder für Arbeitermütter (Eisler) 212 ff., 457 ff.
Wir waren miteinander nicht befreundet (Schwaen) · 347, 499
Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten (Eisler) · 238, 469
Wirklicher Fortschritt ist nicht Fortgeschrittensein (Dessau) · 329, 495
Wohin zieht ihr (Schwaen) · 351, 500

Z
Zu Potsdam unter den Eichen (Weill) · 118, 411
Zuhälterballade, Die (Weill) · 72, 395
Zukunftslied (Dessau) · 290, 485

». . . nun endlich ein Brecht-Liederbuch, das in Umfang, Ausstattung und Qualität alle bisherigen Songbooks, selbst die der Beatles und der Rolling Stones, in den Schatten stellt.«
Der Tagesspiegel, Berlin

ISBN 3-518-37716-7
DM 29.80
öS 221.00
9 783518 377161